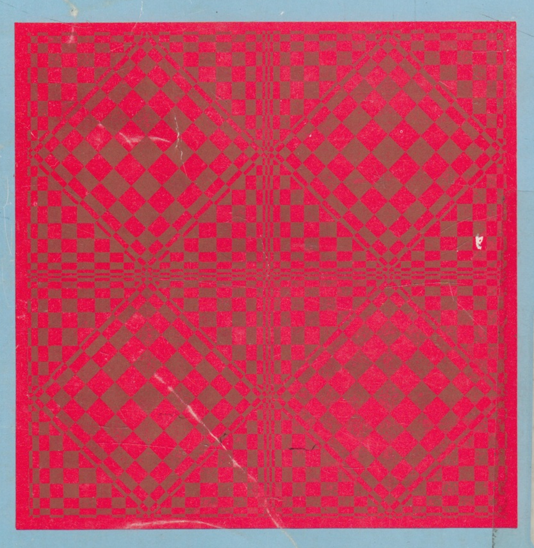
عبد السلام الككي

الزمن الروائي

جدلية الماضي والحاضر عند جمال الغيطاني من خلال الزيني بركات وكتاب التجليات





الزمن الروائى

(جدلية الماضى والحاضر عند جمال الغيطانى
من خلال الزينى بركات وكتاب التجليات)

تأليف
عبد السلام الككلى
جامعة تونس

مكتبة مدبولى
١٩٩٢

اهداء

إلى والدى

محمد بو زيد الككلى

نوقش هذا البحث في نطاق شهادة الكفاءة في البحث التونسية يوم ١٩/١٠/١٩٨٨.

فشكري الجزيل أولا إلى استاذي محمد قويعة الذي اشرف عليه فلم يبخل عليّ بنصائحه وتوجيهاته وشكري ايضا إلى صديقي محسن البنزرتي الذي فتح لي باب مكتبته فمكنني من مراجع ثمينة.

توطئة
مشكل المنهج

لا أعتقد أن هناك مسألة أثارت النقاش (ولا تزال تثيره) أكثر مما أثارته قضية المنهج الذى يمكن أن يستخدم فى أضاءة العمل الأدبى ولعل خطورة المسألة تتضخم أمام الطالب الساعى إلى البحث والمعرفة والمقدم على أول تجاربه النقدية فهو يجد فى نفسه أمام مخزون من النظريات المختلفة التى تزعم كلها أنها اكتسبت الوسائل المقنعة للدخول إلى عالم النص واكتشاف أسرار التعبير الأدبى، ومنها المنج الهيكلى كما اتضحت معالمه من خلال كتابات «بارت» و «تودروف» و «جينات» والمنهج الاجتماعى الذى وضع أسسه «لوكاتش» وواصل ارساء قواعده «قولد مان» والمنهج النفسى كما طرقه «شارل موورون».

ونحن ازاء كل هذه الاختلافات النظرية والابيستيمولوجية بين هذه المدارس النقدية حاولنا أن نكون أوفياء أولا وبالذات إلى طبيعة تصورنا للآداب. فأستخدمنا أساسا أكثر المناهج تطوراً فى نظرنا أى تلك التى تعطي الأولوية للنص الأدبى لأنه لا شك فى أهمية أكتشاف بنية الأثر الأدبى الداخلية ولا شك كذلك فى أنه لا سبيل إلى تحديد دلالة الأثر الأدبى بغير البدء بهذه البنية الداخلية. ولذلك أعتمدنا فى تفكيكنا للخطاب الروائى على نتائج المدرسة الهيكلية. فاستنفدنا كثيرا من جينات خصوصا ومن «تودوروف» و «لوجون» و «بارت» عموما ولكنا حاولنا رغم هذه الاستفادة أن ننطلق من رؤيتنا الخاصة للنص ومن تحليلنا الخاص فوضعنا الاثرين اللذين حاولنا دراستهما نصب أعيننا متحطمين مخاطر المزالق والاخطاء. ففى مجال دراسة النص من الداخل ليس هناك طريقة مثلى أو نموذج إذا طبقه الناقد على النص تكشفت له آليا بنيته. وحاولنا أيضا أن نكون جدليين بالقدر الكافى لأننا مقتنعون أن هدفنا ليس الوصول إلى التفسير الأخير أو النتيجة النهائية (مدلول نهائى يمثل مطمح البحث وغايته) وإنما هدفنا الأول والأخير الدخول من خلال التحليل أو ما يشبه التحليل فى لعبة الدال فى علاقته بالمدلول وفى اثراء النص وتكثير مداليله.

وأختيارنا الاعتماد على الدراسة الداخلية لنص أولا لم يمنعنا من السعى إلى تحديد العلاقات الممكنة بين الاثرين موضوعى البحث والسياق الاجتماعية التى أفرزتها. فبينا العلاقة بين «الزيلى بركات» وفترة الستينات فى مصر وبين «كتاب

التجليات» وبعض الأوضاع السياسية والاجتماعية التى أعقبت موت عبد الناصر من تغير لطبيعة الاقتصاد المصرى ومن تطبيع للعلاقات مع إسرائيل من دون السقوط فى أية مهاترات سياسية أو أيديولوجية وإنما استندنا فى كل ذلك إلى منطوق النص الصريح (وهو ما يبرر التجاءنا إلى الاستشهاد فى كل مسألة نثيرها) وتفادينا قدر الإمكان التأويلات العاطفية الحاملة لأحكام قيمية.

وأختيارنا الأعتماد على النص أولا لم يمنعنا أيضا من الاستفادة من المناهج الاجتماعية فالتجأنا أساسا إلى لوكاتش. وأحلنا عليه مرات عدة وخاصة فيما يتعلق بتصوراته الفنية والسياسية والأيديولجية التى أحتواها بحثه عن «الرواية التاريخية» الذى يظل فى نظرنا من أجود ما كتب فى توضيح الخطوط العامة لهذا النمط الروائى.

ولقد شعرنا فى كل ذلك بمتعة المغامرة التى مكننا منها البحث وأملنا أن تكون هذه المغامرة قد أسفرت عن مشاركة أو ما يشبه المشاركة فى أثراء عالم جمال الغيطانى الروائى.

مقدمة
المصطلح وخطة البحث

سيدور بحثنا حول مفاهيم أصيلة هى دعامة كل عملنا أما المفهوم الأول فهو مفهوم «الجدلية» فماذا تعنى هذه الكلمة وماذا نقصد نحن بأستعمالها.

الجدلية

«الجدلية كلمة Dialectique منحدرة من اللغة اليونانية. فهى فى هذه اللغة دياليجين Dialegein ومعناها ليس بسيطا. أما مدلولها الأكثر رواجا فهو االكلام "Legein" والصدر «ديا» "Dia" يعنى العلاقة أو التبادل والجدلية هى تبادل الكلام والخطاب أو المناقشة والحوار من حيث هما شكل من أشكال المعرفة. والكلمة بهذا المعنى تقنية الحوار أو فن المجادلة كما تعارف عليه اليونانيون فى نطاق التجربة السياسية للمدينة اليونانية»[١] ويمكن أن نحتفظ من هذا التعريف بعنصرين اثنين:

- «الجدلية» تضع فى الاعتبار وجود طرفين.
- الجدلية لها علاقة بالمعرفة التى لا تعنى عدن اليونانيين مجرد الخطاب أو العقل، أنها مبدأ أساسى فى تحديد الواقع والفكر[٢].

ولا شك أن كلمة «جدلية» أصبحت مع الزمن مصطلحا فلسفيا فى غاية التشعب والتعقيد، لها فى كل مدرسة فلسفية معنى خاص وتعريف مختلف ان قليلا أو كثيرا. ولتجنب الخوض فى متاهات مصطلح جدلية بمفاهيمها المختلفة والمتطورة من سقراط وأفلاطون إلى ديكارت وكانط وهيجل وماركس فإننا نحتفظ من الدراسة التى تقدمها موسوعة «أونيفر ساليس[٣] بالعنصرين التاليين:

- الأختلاف والتناقض وهما أصل كل شىء ومنطلق كل حياة.
- ما يسفر عنه هذا التناقض من نتائج تغير وجه الطرفين المتقابلين إما بابتلاع طرف لطرف آخر أن بتناغم الطرفين وبانصهارهما فى وحدة ينبثق عنها بشىء ثالث مختلف والنتيجتان تتصلان شديد الاتصال بضرورة تطور المعرفة.

---

(1) Encyclopédia Universalis Paris 1986 Gorpus 6 "dialecteque" P 78.

(٢) المرجع السابق الصفحة نفسها.

(٣) المرجع السابق: ص 78-82.

وإذا كان معنى الجدلية يتطلب عموما وجود طرفين فإن طرفيه فى دراستنا هذه سيكونان الماضى والحاضر من حيث هما زمان متناقضان يعنى الأول الانقطاع ويعنى الثانى التواصل فماذا يعنى الماضى والحاضر فى بحثنا هذا.

الحاضر

إن أى أثر أدبى ينطلق أساسا من الحاضر أى من زمن الكاتب المعيش. والحاضر هنا ليس بالنسبة الينا مسألة ميتافيزقية أو فلسفية (هذه الذرة من الزمن التى يصعب أدراكها أو تقسيمها وهى الحد الرفيع والمثالى بين اللحظة التى كانت واللحظة التى تكون) إن الحاضر هو مسألة تتصل فى بحثنا بما يطلق عليه النقاد «زمن الكتابة».

«وزمن الكتابة» ليس معطى بسيطا كما يتبادر إلى بعض الاذهان فكثير من الكتب لا يمكن فصلها عن الزمن الذى كتبت فيه: فهل يمكن أن نفصل كتاب الأحمر والأسود لستندال عن فترة ما بعد نابليون، وهل يمكن أن نفصل كتاب «الدكتور فاوست» (لطوماس مان) عن فترة صعود النازية فى ألمانيا والحرب الكونية الثانية[1] إن زمن الكتابة هو المجسد للحاضر أنه لحظه فى غاية الأهمية لأنه يختزل بالضرورة القضايا الساخنة المتفاعلة الحية المؤثرة فى وجدان الكاتب وفكره.

«ثم ان التقنية الروائية هى نفسها لا يمكن أن نفصلها فعليا عن زمن الكتابة، لأن الروائى سواء رفض أساليب عصره الفنية أو تبناها فإنه حتما خاضع لها منفعل بها»[2].

وقد تكون «لحظة الكتابة» هذه لا يحيل عليها الكاتب صراحة لأنه يختفى وراء سارد لا يعيش إلا زمن الحكاية. أنه الإله المتخفى الذى يصنع القصة ولا دور له غير ذلك. ويمكن أن تكون أيضا جزء من عالم النص إذ يساير السرد خطاب محايث يسفر عن وجه الكاتب وهو يتحدث عن نفسه وعن كتابته ويحدد بدقة زمن هذه الكتابة ومشكلاتها ونجد النمط الأول فى «الزينى بركات» والنمط الثانى فى «كتاب التجليات».

وإذا كان الحاضر يتلخص فى «زمن الكتابة» فماذا يمكن أن يكون الماضى.

(1) Bourneuf et R. Ouellet: "L univers Du Roman" Presses Universitaeres De France; Paris, P 142.

(٢) المرجع السابق الصفحة نفسها.

الماضى

إن الماضى هو خلفية الحاضر أو «تاريخ الحاضر» أنه الزمن الذى يحاوره زمن الكتابة باعتباره يقع خارج دائرة الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية والفنية الحية الفاعلة فى الإنسان والمجتمع والفن. وذلك يعنى أساسا الانقطاع لأن الماضى يشير إلى تلك التصورات والعادات والتقاليد بالتركيبات الاجتماعية والذهاية والجمالية التى توقفت فى مسار الزمن اللانهائى. ولكنه يعنى كذلك بعض التواصل إذ أن الحاضر ليس فى الحقيقة إلا تطويرا لهذه العناصر الفكرية والاجتماعية الزائلة أو المتغيرة أنه نتيجة لتلك الأحداث والتصورات التى تؤلف فى نقطة ما من سلسلتها الإنسان الحاضر والبنيات الاجتماعية والسلوكية والفنية الحاضرة.

وانطلاقا من كل هذه التعريفات فإننا سوف نرى العلاقة التى يبنيها الغيطانى من خلال «الزينى بركات» و «كتاب التجليات» بسفريه الأول والثانى بين زمنه المعيش بكل معضلاته وقضاياه الجمالية والسياسية وهذا الزمن الزائل المتغير. وسوف نرى كذلك ما تسفر عنه هذه العلاقة من تصادم الطرفين وهيمنة طرف على آخر حينا ومن تناغم العنصرين وتوافقهما واتحادهما حينا آخر. وهو أمر سنلتجىء فيه إلى رؤية نوعين من الجدلية:

- جدلية أولى قوامها علاقة تناص بين لغة الحاضر ومنطلقاته الفكرية (فترة الستينات من هذا القرن فى مصر) ولغة الماضى وتصوراته الذهنية كما اتضحت فى كتاب «بدائع الزهور فى وقائع الدهور» للمؤرخ ابن اياس.
- جدلية ثانية قوامها حياة الكاتب نفسه وهو يحاور من خلال معضلات حاضره كل الماضى القريب والبعيد، الذى أختفى وانقطع عن الحركة بدء بحياة أبيه الذى توفى وعهد عبد الناصر الذى «أغتيل» بعد موته ووصولا إلى الماضى البعيد والمتمثل فى موت الحسين وصراع كربلاء.

فاتحة الفصل الأول

«عايشت المؤرخين لا بهدف المعرفة أو البحث عن مادة علمية كالأحداث التاريخية أو النظم الاقتصادية بل كنت أبحث عن المناخ وعن اللغة وعن طرائف القص.»

جمال الغيطانى

(«فصول» جانفى/ مارس 1982 ص 212 -213)

الفصل الأول:

الماضى والحاضر فى «الزينى بركات»
أو جدلية الكتابة التاريخية والكتابة الروائية

(١) الماضى ومعارضة «بدائع الزهور»

إن جدلية الماضى والحاضر فى «الزينى بركات»[١] ليست مسألة ترتبط بعلائق فكرية أو أيديولوجية بين زمن الحاضر باعتباره زمن الكتابة والماضى من حيث هو الزمن الذى يرحل إليه الروائى بل أنها مسألة تطمح من خلال المحاورة التى تقيمها بين عنصرين إلى خلق لغة هى مزيج من لغة الحاضر بتقنياته وأنماط كتابته ولغة عصر سالف بعاداته اللغوية والفكرية. وهذه اللغة المزيج التى ينشد الغيطانى ابداعها لا تنطلق من الماضى باعتباره واقعا خارج اللغة بل تنطلق من الماضى وقد تجسد فى كيان لغوى يحمل سماته لأن جمال الغيطانى لا يهدف من خلال كتابته التاريخية إلى مبدأ «الواقع الذى يصبح المرجع الأصلى فى الكتابة التاريخية حيث لا تهم وظيفة أية جزئية ما دامت تنقل «ذلك الذى وقع فعلا فيصبح القول التاريخى الملموس المبرر الوحيد للكلام ويمس القول حبيس سلطة التاريخ الموضوعى وهو يبحث عن تشخيص الواقع فى زمن تطورت فيه التقنيات والمؤسسات التى تهدف إلى نفس الغاية كالتصوير الشمسى (الشاهد على ذلك الذى كان هنا) والنقل الصحفى ومعارض الأشياء القديمة»[٢].

ليست غاية جمال الغيطانى الإنطلاق من الواقع التاريخى بل غايته الأنطلاق من الأدب ذاته لأن للأدب حياته الخاصة ومنطقه الخاص ووجوده المستقل فغرضه الأساسى ليس محاكاة الواقع التاريخى أو عرضه بل «محاكاة الأدب نفسه متحققا فى نص آخر. فالشىء المحاكى ليس هو الطبيعة الخارجية بل هو شىء لغوى مصنع من قبل ومتاح للنقاش»[٣] وعبر هذه المحاكاة يمكن أن ننقل صورا من التواصل المجتمعى الى عرفه الماضى «لأن التواصل المجتمعى بوصفه عاملا شرطيا لا يظهر كأوضح وأكمل ما يكون إلا فى اللغة»[٤] فمن القيمة النموذجية للغة ومن خاصياتها التمثيلية نستمد البراهين الكافية لوضعها فى الصدارة فى دراسة الواقع «ففى

---

(١) جمال الغيطانى «الزينى بركات» دار المستقبل العربى الطبعة الثالثة 1985 القاهرة (281 صفحة من الحجم المتوسط).

(2) Roland Barthes; "L' Effet De reel" Communecations 11. Paris Seuil 1968; PP: 87- 88.

(٣) سيزا قاسم «المفارقة فى القص العربى المعاصر». فصول جانفى/ مارس 1982، ص 144.

(٤) ميخائيل باختين «الماركسية وفلسفة اللغة» ترجمة محمد البكرى ويمنى العيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1986, ص: 23.

الكلمة بالضبط تتجلى الأشكال القاعدية والاشكال الأيديولوجية العامة على أحسن وجه»[٥].

فنحن أمام محكاة تنطلق من الأدب لتعرض إليه وهو ما يطلق عليه النقاد المحدثون مصطلح «التناص» فماذا يعنى هذا المصطلح؟.

استعمل چيرار جيناث مصطلح «التعالى النصّى» Traustex tuabteفى كتابه «Poliupsestes» ويعنى به كل شكل من أشكال التناص أى «كل ما يضع نصّا فى علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى»[٦]. والتعالى النصّى أو التناص خمسة أنواع [٧]ما يهمنا منها هو النوع الرابع وهو ما يطلق عليه جينات مصطلح hyper lexluab'e (حرفيّا: الارتفاع النصّى)ويمكن أن نسميه اصطلاحا معارضة.

وتتمثل المعارضة حسب هذا الناقد فى «العلاقة التى تربط نصاً «النص الفوقىhypertexte» بنصّ سابق أو «النص التحتىhypotexte»[٨] فالنصّ الفوقى يزرع فى النصّ التحتى بدون أن تكون العلاقة التى تربطهما تعليقاً من الأول على الثانى

وما يمكن أن نستخلصه من كل هذا أن المعارضة باعتبارها نوعا من التناص تقوم على استيعاب نص آخر من أجل محاورته محاكاة وتجاوزا لأن النص المحاور (بكسر الواو) يهدف من خلال المحاورة إلى خلق نص جديد فيه بعض من التقديم وفيه يعنى ما أعجبته المحاورة وابتدعه الاحتكاك.

---

(٥) المرجع السابق : نفس الصفحة.

(٦) ص7 Gerard Genette:"Palun psestes" Paris seuil 1981

(٧) يرى جينات أن التناص خمسة أنواع

أ) التداخل النصّى un ler lex tuabte'

ب) النظير النصّى Paratex luabte'

ج)الوصف النصّى meta lex luafite'

هـ)الجامع النصّى arcpitex tuabte'

المرجع السابق ص ٧ - ١٤

(٨) المرجع السابق ص ١١

وهو ما ينطبق فى نظرنا على رواية «الزينى بركات من موسى» وعلى هذا الالتقاء الذى ينشده جمال الغيطانى بين «بدائع الزهور فى وقائع الدهور» لمحمد ابن أياس الحنفى[1] بلغتها وبكل ما تحمله من أبعاد مجتمعية وأيديولوجية وبين رواية «الزينى بركات» وهى تحاور نص البدائع من أجل استلهام الماضى لغة وفكرا ومن أجل تواصل ممكن بين الزمن الذى مضى والذى ظل حيا عبر لغته التى تجسدها «البدائع» وبين الحاضر الذى يخفى فى داخله رغم حداثته بعضا من الحقب السالفة.

فكيف سنجد اذن نص «بدائع الزهور» وهو رمز من رموز الماضى فى رواية «الزينى بركات»؟. وأى فعل مارسته الرواية باعتبارها لغة الحداثة على «البدائع» وهى تحاورها تقليدا وتصرفا.

١- البناء الروائى والكتابة التاريخية

يقوم مبدأ التناص فى «الزينى بركات» لجمال الغيطانى باعتباره سمة من سمات الرواية ووجها من وجوه جدلية الماضى والحاضر على محاولة لاستعادة عصر بأكمله من خلال معارضة شكلية لأسلوب كتابة الخطط الذى ازدهر فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر ميلاديا أى فى عصر المماليك بمصر بعد أن أبدعه عبد الرحمن بن عبد الحكم (٧٩٨م- ٨٧١م) «فكان أول مؤرخ مصرى كتب الخطط فى كتابه» فتوح مصر والمغرب بشكل أدبى جديد يجمع بين التاريخ والأسطورة والخيال وسير المشاهير ووصف فيه خطط الفسطاط والجيزة والأسكندرية وسواها من المدن المصرية والمغربية. وقد استفاد المؤرخون الذين جاؤوا بعد بن عبد الحكم من أسلوبه وشكله الأدبى الجديد وتأريخه للمدن الذى كان يستهلّه بالوصف الجغرافى لطبيعة المدينة ثم يستغرق الكتاب كلّه فى كتابة سير المشاهير، أهل تلك المدينة وسرد الوقائع والأساطير المتعلقة بها من خلال القصص والاشعار والأخبار والسير والذكريات الأدبية والمفاهيم الدينية[2] وقد تقدم فن كتابة الخطط على يدى أشهر كتابه فى

---

(١) سوف يأتى تقديم كتاب «بدائع الزهور فى وقائع الدهور» ومؤلفه فى الفصل القادم.

(٢) أحمد محمد عطية «محاولات على طريق تأصيل الرواية العربية» أبداع جانفى 1985 ص 142.

أواخر العصر المملوكي وفي فترة انهيار حكم المماليك وسيطرة العثمانيين على مصر: محمد بن أياس[1] وتعدّ خططه محصلة كاملة لإنتاج عصر المماليك في القرنين التاسع والعاشر هجريا (الخامس عشر والسادس عشر ميلاديا..) إذ دون فيه التاريخ والحوادث اليومية في شكل يوميات مقسمة حسب السنوات وهي تؤكد خاصة على السنوات التي سبقت هزيمة المماليك على يدي العثمانيين فلقد عاش ابن إياس الحدث بنفسه وصوره في كثير من الأطناب.

ولنص البدائع شكلا ومضمونا حضور مكثف في رواية الزيني. فنحن لا نكاد نفارق روح ابن الياس إلا في ما تفرضه الكتابة الروائية من خصوصية. وفي غير ذلك يظل الغيطاني وفيًا لهذا النوع من الكتابة: كتابة الخطط كما جاءت في «بدائع الزهور».

وينقسم «الزيني بركات» من حيث أنه ينحو منحى الكتابة التاريخية ويقلدها ويقيم معها حوار إلى نصّين تاريخيين يلتقيان ولكن ينفصلان في ذات اللحظة. ويتكفّل راويان مختلفان كل على حدة بكتابة نص من هذين النصين. فأحدهما راو أجنبي هو مؤرخ بندقي متخيل عاش أحداث العصر وعايشها، والثاني راو غير مشارك متخف وراء الأحداث. ورواية «فياسكونتي جانتي» الرحالة الى زار القاهرة عدة مرات بين ٩١٤ هـ و ٩٢٣ هـ تجمعها المتقتطفات الخمسة التي تؤلف جملة قوله التاريخي وهو يروي الأحداث بضمير الغائب فتجمعها السرادقات السبعة التي تمثل حصيلة ما قدمه من وصف تاريخي لأحداث العصر المهولة التي عرفتها القاهرة خاصة ومصر والشام عامة قبيل سقوط الإمبراطورية المملوكية واستيلاء العثمانيين على مخلفاتها.

---

(١) أبو البركات محمد بن أحمد زين (شهاب) الدين الحنفي المعروف بابن اياس، ولد في السادس من ربيع الثاني سنة ٨٥٢ هـ الموافق للتاسع من جوان ١٤٤٨ م وتوفي حوالي سنة ٩٣٠ هـ الموافق لـ ١٥٢٤م. مؤرخ فترة تدهور حكمك المماليك وسقوط دولتهم والفترة الأولى لسيطرة العثمانيين بعد انتصارهم على المماليك في سنة ٩٢٣/ ١٥١٧. اعتبر ابن اياس منذ القرن التاسع عشر مصدرا أصليا لمعرفة أحداث هذه الحقبة. وقد ظهر كتابه «بدائع الزهور في وقائع الدهور» في طبعات مختلفة...
وما يمدنا به هذا المصدر هو شيء في غاية الأهمية إذ أنه يلقي الأضواء على تاريخ العهد الجركسي بأكمله. والكتاب يتضمن في مرحلته الأخيرة عرضا دقيقا لأحوال القاهرة من داخل البلاط المملوكي. وأخبارا متفرقة عن الكوراث الطبعية وتطور الأسعار وحركة الأسواق في مصر. وكل ذلك من خلال مشاهدات شخصية. وأخيرا يعتبر الكتاب هاما أيضا لأنه يستعمل في بعض أجزائه لغة عامية قاهرية وهو أمر قد يستفيد منه دارسو اللهجات العامية العربية Encyclopédie De l' Islam (Nouvelle édition) Paris 1975. PP: 535- 836.

المقتطفات

تحدد الرواية منذ مطلعها شكلها العام الذى سوف تخضع له فنحن منذ البداية فى رحاب التاريخ أو الحقيقة التاريخية بتعبير آخر. فيحدد تصدير المتقطف «أ» هنا السمات الاصلية للبناء «رجب ٩٢٢ هـ أغسطس إلى سبتمبر ١٥١٧ م مقتطف «أ» من مشاهدات الرحالة البندقى المتخيل فياسكونتى جانتى الذى زار القاهرة أكثر من مرة فى القرن السادس عشر الميلادى أثناء طوافه بالعالم تسجل هذه المشاهدات أحوال القاهرة خلال شهر أغسطس ١٥١٧م الموافق رجب ٩٢٢ هـ»[1].

نحن أمام وقائع تاريخية محددة هجريا وميلاديا وأمام حدث هو أخطر الحوادث التى عرفتها مصر فى القرن العاشر الهجرى وهو دخول سليم الأول إلى القاهرة (رجب ٩٢٢ هـ) ويأتى تعيين الرواى المؤرخ الإيطالى ايحاء بطبيعة السود هو سرد تاريخى تسجيلى. فالمؤرخ الاجنبى يتدخل فى لحظات معينة من تاريخ مصر و «الزينى بركات ابن موسى» معا.

فالتاريخ يسجل من خلال شخصية وهمية من الماضى عايشت الحدث. والرواى الإيطالى أجنبى ولكنه عارف بلغة البلاد حتى بلهجاتها «وجه القاهرة غريب عنى»، ليس ما عرفته فى رحلاتى السابقة... أعرف لغة البلاد ولهجاتها»[2] فهو اذن مؤرخ يحتك بالناس ويسرد الأحداث من منطلق المراقب وهذا ما يبرز ملاحظاته حول أحوال البلاد وشخصياتها ومعرفته بوقائع الأمور فيها بل يبرر استعمالاته المحلية للغة العربية، بل إننا فى بعض الأحيان أمام لغة مصرى خالص المصرية، وحين يقول المقتطف «أ» «فيا فرحة ما تمت»[3] ويردف «كما يقول عامة مصر»[4] فإننا أمام محاولة لاقناعنا بأننا أمام رجل غريب، لكن الفصل ينتهى بهذه العبارة «لم أسمع ديكا واحدا يصيح» فيتفجر فى أذهاننا ما تحتويه الذاكرة الشعبية من ربط الشعب المصرى بين عجز الديكة عن الصياح وبين العجز الجنسى وفقدان القدرة على الفاعلية»[5].

---

(١) «الزينى بركات»- تصدير المتقطف أ (صفحة بدون رقم).

(٢) «الزينى بركات» ص ٧.

(٣) «الزينى بركات» ، ص ١١.

(٤) «الزينى بركات» ، نفس الصفحة.

(٥) محمد بدوى: مغامرة الشكل عند روائى الستينات، مدخل لاجتماعية الشكل الروائى فصول جانفى/ مارس ١٩٨٢ ص ١٤١.

والحقيقة أن المقتطف «أ» هذا الذى يضع الرواية فى سياقها التاريخى لا يمثل الرحلة الأولى للرحالة لأن الرواية تبدأ بنهايتها إذ أن هذا المتقطف «أ» يمثل زيارة الرحالة قبل الأخيرة، وهو الوحيد من ضمن المتقطفات الخمسة الذى يكسر الخط الكرونولوجى الذى تتبعه المقتطفات فى ظهورها فى نص الرواية. فهو مثل الزيارة الرابعة من حيث الترتيب التاريخى والأول من حيث ترتيب النص للمتقطفات الخمسة التى تمثل جملة قول المؤرخ.

ولنر الآن هذه المقتطفات فى ترتيبها الكرونولوجى:

١- «مقتطف» «ب» رجب ٩١٤ هـ (ص ١٣٧).

٢- «مقتطف» «ج» ذو القعدة ٩٢٠ (ص ١٩٥).

٣- «مقتطف من مذكرات الرحالة ١٥١٧م- ٩٢٢ هـ» (ص ٢١٧).

٤- «مقتطف» أ «رجب ٩٢٢ هـ الموافق لاغسطس إلى سبتمبر ١٥١٧ م» (التصدير، بدو رقم).

٥- «متقطف أخير من مذكرات الرحالة البندقى فياسكونتى جانتى ٩٢٣ هـ» (ص ٢٧٨).

وإن كانت هذه المقتطفات تمثل وحدات سردية مستقلة عن السرادقات (التى تجعل المقتطف الأول، المقتطف «أ» الذى تبدأ به الرواية والرابع من حيث الترتيب التاريخى ثم المقتطف الأخير يقعان خارج السرادقات[1] أما الثلاثة المتبقية فتقع كلها داخل السرادقات فتكون بذلك فصولا مستقلة فى قلب السرادقات. وهو تركيب تبرره على الارجح محاولة الغيطانى وضع المقتطف «أ» والمقتطف الأخير فى شكل إطار يشد النص بأكمله فتبدأ الرواية لذلك بنغمة التاريخ فى شكله التقليدى وتنتهى بنفس النغمة. ويمكن رسم هذه المتقتطفات فى موقعها من النص ومن السرادقات مرقمة حسب الترتيب الكرونولوجى ومرتبة بحسب ظهورها فى النص فى هذا الشكل:

(١) ينص الغيطانى بالنسبة للمقتطف الأخير على أنه خارج السرادقات «خارج السرادقات مقتطف أخير من مذكرات الرحالة البندقى فياسكونتى جانتى ٩٢٣ هـ» (الزينى بركات ص ٢٧٩) ولا يفعل ذلك مع المقتطف «أ» ربما لأن هذا المقتطف يسبق السرادق الأول.

$$\text{م}_{٤} + \frac{\text{س}_{٣}}{(\text{م}_{١})} + \frac{\text{س}_{٤}}{(\text{م}_{٢} + \text{م}_{٣})} + \text{م}_{٥}$$ (١)

ويقع المقتطف ١ من كلام الرحالة سنة ٩١٤ هـ وهو أول مشاهداته وهو يزور القاهرة لأول مرة، يظهر «جانتى» مع وقائع تعذيب على بن أبى الجود المحتسب السابق سلف الزينى بركات الذى اعتقل ابان صعود الزينى إلى منصب الحسبة وحكم عليه بعد ذلك بالإعدام ثم يعاود الظهور سنة ٩٢٠ هـ (المقتطف رقم ٢) ليصور بعض عادات القاهرة المملوكية وليرسم لنا صورة للزينى بركات فى أوج سطوته وقوته ثم يختفى الرحالة ليظهر فى المقتطف رقم ٣ ليصور لنا خروج السلطان إلى الشام لملاقاة جيوش العثمانيين الغازية وحين يعود للمرة الأخيرة (مقتطف رقم ٥) تكون القاهرة قد غزاها سليم الأول وأعمل السيف فى رقاب أهلها فيصف لنا بشاعة التقتيل الذى مارسه الجنود العثمانيين على الأهالى.

ومن البديهى أن اختيار جمال الغيطانى لرحالة أجنبى مستقل لتأطير روايته تاريخيا قد فرض على الرواية استراتيجية معينة وهى استراتيجية القفز من سنة إلى أخرى باسقاط السنوات التى لا تمثل أهمية كبرى فى تاريخ المحتسب والرواية. فطبيعة الرواى باعتباره دائم التنقل والترحال تمنع مشاهداته من أن تكون رصدا يوميا متتابعا لأحوال مصر فى الفترة التى يقطعها مسار الرواية وهى فترة تمتد إذا نظرنا إلى التدوين التاريخى الذى تقوم به المقتطفات والسرادقات معا بين سنتى ٩١٢ هـ و ٩٢٣ هـ وإنما ستكون رصدا متقطعا لأهم الأحداث. وإذا أخذنا من «فيلدنق» صاحب كتاب «طوم جونس» تشبيها يبدو لنا لائقا بهذا المقام.

قلنا ان الرحالة «جانتى» ومن ورائه جمال الغيطانى يؤسسان بخلاف ابن اياس (رغم المحافظة على الوحدات الوسطى والكبرى لتقسيم المؤرخ المصرى: شهور وسنوات) نظاما لا يبخل بمعرفته وحنكته لرسم لوحة دقيقة للفترات الخطيرة من التاريخ، متناسيين فترات العقم والسكون فيكونان حسب فليدنق اذن «كقابضى اليانصيب الانجليز اللذين لا يعلنون إلا عن الأرقام الرابحة»[٢] فى حين يكون ابن

---

(١) استبدلنا الحروف العددية بأرقام نظراً لأن بعض المقتطفات لا تحتوى على إشارة عددية وتسهيلا للتحليل ووضعنا المقتطفات التى تقع داخل السرادقات بين قوسين وفوقها رقم السرادق الذى يحتويها والمقتطفين اللذين يقعان خارج السرادقات بلا قوسين.

(٢) ذكر التشبيه جيرار جينات

Figures III Paris Seuil 1972; P: 140.

اياس فى يومياته التى لا تخلو أبدا من حدث والتى لا تفوتها شاردة ولا واردة ولا تهمل أية حادثة أو أى خبر مهما كانت تفاهتهما (حسب فيلدنق دائما) «كالعربات العمومية التى تقوم دئما بنفس الرحلة ذهابا وايابا مهما كان عدد المسافرين على متنها»[1].

السرادقات

تتوازن المقتطفات مع نص آخر وهو السرادقات من حيث أن هذه الأخيرة هى أيضا تستخدم أسلوب التاريخ ولكنها تختلف عنها جوهريا فنحن مع السرادقات أمام نوع من التدوين التاريخى هو تسجيل للأحداث من الداخل كما يوحى بذلك معنى السرادق نفسه[2] فالسرادق يحتوى عالم الداخل يشتمل على الشىء وهو كذلك النار التى تلف البشر بكل ما يعنيه ذلك من دلالات سوف نرشحها فى مكان آخر.

وتمثل السرادقات وحدات صغى ضمن الوحدتين الكبرى والوسطى فتقترب بذلك من نص ابن اياس وهى تعاضد من ناحية البناء الشكلى التاريخى مشاهدات الرحالة البندقى مما يجعل السرادقات فى ظاهرها عبارة عن مشاهدات دونتها عين خبيرة حاذقة متابعة للأحداث متابعة يومية حريصة على تسجيل كل شىء من الداخل (داخل القاهرة الشعبية وداخل نفوس أبطال الرواية) بل قد تقسّم اليوم الواحد إلى أقسام مختلفة.

والسرادقات سبعة وتقع كلها بين سنتى ٩١٢ هـ و ٩٢٢ هـ. يتوقف السرادق الأول عند يوم بعينه (عاشر شوال) ٩١٢ هـ، فيلجأ إلى تقسيمه إلى أول وآخر ويأخذ من النص حيزا كبيرا نسبيا (٥٣ صفحة) ويتوسع السرادق الثانى فى تقسيم اليوم الواحد إلى أكثر من قسمين: يتوقف عند السابع من ذى الحجة ٩١٢ هـ

---

(١) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(٢) السرادق من أحاط بالبناء والجمع سرادقات وفى التنزيل أحاط بهم سرادقها فى صفة النار قال الزجاج صار عليهم سرادق من العذاب والسرادق كل ما أحاط بشىء نحو الشقة فى المضرب أو الحائط المشتمل على الشىء وقد ورد فى الحديث ذكر السرادق فى غير موضع وهو كل ما أحاط بشىء من حائط أو مضرب أو خباء وقال بعض أهل التفسير فى قوله تعالى وظل من يحموم هو من سرادق أهل النار وبيت مسردق وهو أن يكون أعلاه وأسفله مشدودا كله والسرادق الساطع وهو أيضا الدخان الشاخص المحيط بالشىء (لسان العرب المجلد العاشر بيروت ١٩٥٦ مادة سردق ص ١٥٧ - ١٥٨).

(صباح الثلاثاء- مساء الثلاثاء- ليلة الثلاثاء) ثم ينتقل إلى عاشر ذى الحجة من نفس السنة وحيزه النصى ٤٢ صفحة. أما السرادق الثالث فيعود إلى أول أحداث السرادق الأول أى اعتقال على بن أبى الجود وينتهى مع قتله أى أنه يغطى المسافة الفاصلة بين أول الرواية وسنة ٩١٤ هـ وهو لا يعيّن أى تاريخ عدا واقعة إعدام على بن أبى الجود.

ويقفز السرادق الرابع إلى سنة ٩٢٢ هـ فيعود تحديد التواريخ بدقة وذلك لأهمية الفترة التى يجتازها النص والزينى بركات معا عن طريق الوثائق المدرجة ضمن السرادق. وكذلك الأمر بالنسبة إلى السرادق الخامس أما السرادق السادس والسابع فيدوران حول الحدث الأصلى للرواية أى الهزيمة التى منى بها الجيش المملوكى.

وتبين من خلال هذا العرض أن السرد يسلك سرعة متقلبة فمن ٩٥ صفحة لأربعة أيام إلى لا شىء بالنسبة لمدة ستة أعوام وهى القفزة الواقعة بين سنة ٩١٤ هـ و ٩٢٢ هـ ويلاحظ أيضا أن السرادقات لا تهتم بنفس القدر بتعيين تاريخ الأحداث وذلك لأسباب مختلفة:

- لأنها تركت للمقتطفات مشقة سد الفراغ في حالة حصوله.
- لأن يتعين التاريخ ليس دائما ضروريا فعدم تحديد السرادق الثالث لذلك يعود إلى طغيان وقائع تعذيب على بن أبى الجود وهى من الناحية الكرونولوجية أحداث تعود إلى سنة ٩١٢ هـ كما ذكرنا ثم انه ليس لها تأثير فى أحداث الرواية بقدر ما هى تعبير عن واقع سياسى سوف نحلله فى مكان آخر من هذا البحث. أما السرادقان السادس والسابع فيكتفيان بتعيين يوم الهزيمة فقط وذلك لأنهما يركزان على تأثير المعركة قبل وقوعها وبعده فى الشخصيات من الناحية النفسية خاصة.

ولقد تبين لنا أيضا من التحليل أن هناك فى مستوى السرادقات قفزة من أول ظهور الزينى تقريبا ٩١٤ هـ إلى دخول العثمانيين إلى القاهرة سنة ٩٢٢ هـ وهذه القفزة تبررها عدة أشياء.

- التأكيد على الطابع الخارق للعادة لظهور الزينى بحيث يستخدم الشرخ التاريخى الموجود فى مستوى الزمن فى التأكيد على هذا الطابع الغريب لارتقاء الزينى إلى سلم الرئاسة مع ما يمكن أن يخفيه ذلك من دلالة سياسية رمزية.
- يبدو نص السرادقات ملتصقا بالمقتطفات وبروح المؤرخ الذى لا يهمه استقرار

الوضع بقدر ما تهمه الحلقات الكبرى من التاريخ (صعود دول أو شخصيات كبرى وسقوطهما) وهذا ما يبرر توقف السرد عند يوم واحد سنة ٩١٢ هـ ثم توقفه حول الأحداث التى ارتبطت بيوم الهزيمة (٢٥ رجب ٩٢٢ هـ) فنحن أمام بروز ظاهرة فى التاريخ غريبة (الزينى بركات) وبداية أفولها.

وهكذا تتفق المقتطفات والسرادقات (من حيث أنها تأريخ لفترة معينة) فى الاهتمام بالأحداث البارزة فتضيق الفصول أو تتسع بحسب ما تستدعيه الفترة من اهتمام وعناية فهى اذن تكتفى ببعض الحلقات من تاريخ ابن اياس فتفجرها.

إلا أن السرادقات تختلف عن المقتطفات لأنها لا تكتفى بمجرد التأريخ التسجيلى البحث فتغوص فى عمق العصر المملوكى بشخصياته التاريخية التى استقلها المؤلف مباشرة من «بدائع الزهور» والشخصيات الأخرى التى اختلقها ولتغوص فى عمق المكان الذى تمثل فيه القاهرة وخاصة «كوم الجارح» أحد رموزه.

البارزة ثم لتغوص أيضا فى عمق العصر المملوكى بعاداته وأساليبه الإعلامية فتمزق العملية السردية التى تمثلها السرادقات وثائق متنوعة منها النداءات والفتاوى والتقارير وغيرها وهذه الوثائق تمثل حجما داخل السرادقات وفى العملية السردية. ولكنها تشارك غالبا فى التطور الدرامى للرواية كما سنرى ذلك فى الفصل المتعلق بالوثيقة التاريخية.

غير أن السرادقات تطرح باعتبارها وحدات صغرى ضمن الوحدات الكبرى وهى المقتطفات قصة الذات الإنسانية داخل المجتمع لأن الغيطانى يدخل ضمن النص والسرادقات أساسا وحدات (عدا الوحدات الصغرى والوسطى والكبرى) تمثل تقسيما مختلفا وهو تقسيم النص إلى أقسام تحمل أسماء الشخصيات الأربع الرئيسية وهى سعيد الجهينى الطالب الأزهرى الثائر على حكم «الزينى بركات» والشيخ «أبو السعود الجارحى» ساكن كوم الجارح والرمز الروحى للقاهرة المملوكية، وزكريا بن راضى زعيم البصاصين (الجواسيس) وسعيد بن العدوى البصاص الصغير فى ديوان زكريا. وهذا جدول يبرز ظهور هذه الوحدات فى كل سرادق:

السرادقات / الشخصيات	س ١	س ٢	س ٣	س ٤	س ٥	س ٦	س ٧
سعيد الجهينى	١	٤	٠	١	١	١	١
زكريا بن راضى	١	١	١	١	١	٠	٠
عمرو بن العدوى	٠	٠	١	٠	١	٠	٠
الشيخ أبو السعود ساكن كوم الجارح	١	٠	١	١	١	٠	٠

---

(١) الارقام فى الجدول تشير إلى عدد المرات التى تظهر فيها أسماء الشخصيات فى السرادقات أو إلى انعدام ظهورها.

وهذه التقسيمات التى يهيمن عليها اسمان تشير إلى المدلولات التالية:

- المواجهة بين سعيد الثائر وزكريا زعيم البصاصين فالتكافؤ النسبى فى مستوى الظهور يحمل تناقضا فى مستوى الموقع الاجتماعى والموقف السياسى فنحن أمام قطبين من أقطاب الذات الدافعة للتاريخ أو المعطلة لحركته.
- ظهور اسم «عمرو بن العدوى» يخلق نوعا من التضارب داخل المصلحة المشتركة (كلاهما طالب فى جامعة الأزهر وينتمى إلى الطبقة الشعبية ولكن أحدهما ثائر والاخر متعاون مع زكريا).
- عدم ظهور اسم الزينى فى هذه التقسيم يوحى بغرابة شخصيته ويثير الغموض حولها. فهو لا يظهر باسمه فى عنوان فقرة سردية أبدا وإنما لا نرى اسمه إلا فى الوثائق السرية لزكريا بن راضى.
- ظهور اسم كوم الجارح ومن ورائه الشيخ أبو السعود فى ظل غياب اسم الزينى يبرز قيمة ساكن هذا الحى لأن الشيخ يظل طوال القصة القدر المعلق فوق رأس الزينى.

ومن خلال ادخال عنصر الذات البشرية يدخل الكاتب بعدا تاريخيا جديدا على النص. إذ يستحيل تقديم التاريخ على أنه وجود موضوعى مجرد ولكنه دائما مرتبط بذات إنسانية معينة. إذ أن التاريخ ليس شيئا مطلقا ولكنه مجموعة الملابسات المكانية والزمانية التى تقع لمجموعة من البشر ولذلك الروائى المادة القصصية من خلال الشخصيات أى أن هاتين المادتين تقدمان من خلال مصفاة وعى الشخصيات فهذه الاسماء هى أصوات تحكى التاريخ على طريقتها الخاصة وهكذا يتحول نص ابن اياس وتقسيمه للتاريخ عامة وللعصر المملوكى أساسا (حوليات+ يوميات) إلى نص متعدد يتجلى فيه التقسيم التاريخى ملتصقا بالمكان (كوم الجارح) وبالذات البشرية: سعيد، زكريا، عمرو والشيخ أبو السعود.

ب- الوثيقة التاريخة

تتمثل خصوصية «الزينى بركات» من حيث هى رواية تستند إلى التاريخ فى هذا الغوص فى تخيل أحوال المجتمع المصرى فى القرن السادس عشر الميلادى من خلال اتباعها لأسلوب التصوير الوثائقى أو التسجيلى. فتذكر النداءات والمراسيم والرسائل والفتاوى بلغة أقرب إلى لغة العصر المملوكى.

وتمثل هذه الوثائق فى جملتها حجما هاما فى جسم الرواية بل تحولها فى بعض الأحيان إلى عبارة عن ملف ضخم يحوى لغة العصر المملوكى وأساليبه الإدارية و «وسائل إعلامه».

النداءات

وتمثل النداءات لكثرتها أهم وثيقة تتصدر الرواية وتشق السرادقات وتوقف عمل الرواى لتتحول هى ذاتها إلى راوية مستقل يتكفل بسرد الأحداث وتطوير الحركة الدرامية. والنداءات جانب هام من جوانب المعارضة «الغيطانى» «لابن اياس» فى «بدائع الزهور». فـ «المناداة هى الطريقة التى يبلغ بها السلاطين والامراء القوانين والتوجيهات والأوامر إلى الزعية[1] وهذه النداءات تأتى فى نص ابن اياس مقتضبة يتكلف المؤرخ بنقل مضمونها فى أسلوب غير مباشر وترتبط عادة باسم المحتسب أو الأمير. وقد غصّت «بدائع الزهور» بها إذ كانت وسيلة لابلاغ الناس سياسة الدولة الاقتصادية ولكنها كانت تحمل فى بعض الأحيان مواقف رسمية مختلفة من قضايا اجتماعية.

فمن هذه النداءات نذكر على سبيل المثال هذا النداء الذى يرسم بعض المتغيرات المتعلقة بسياسة الدولة الاقتصادية، يقول ابن اياس «نزل الزينى بركات بن موسى ناظر الحسبة الشريفة من القلعة وقدامه مشاعلية ينادون فى مصر والقاهرة حسبما رسم به المقام الشريف بابطال المشاهرة والمجامعة وابطال المكوس قاطبة التى كانت مقررة على السوقة وعلى أصحاب البضائع»[2].

وفيما يتعلق بتعيين الاسعار يقول ابن اياس «ثم ان السلطان رسم للزينى بركات بن موسى بأن ينادى فى القاهرة بتسعير البضائع بأن البطة بسبعة أنصاف واللحم الضانى بتسعة نقره الرطل واللحم البقرى بستة نقره الرطل وسعر الاجبان والسيرج والزيت وغير ذلك من البضائع وأن النصف الفضة لا يصرف بأكثر من اثنى عشر درهما وأنّ الفلوس العتق والجدد بالميزان وكل رطل بنصفين[3].

---

(١) سيزا قاسم: الفارقة فى القص العربى، فصول ص ١٤٦.

(٢) محمد بن اياس الحنفى «بدائع الزهور فى وقائع الدهور» تحقيق محمد مصطفى الطبعة الثانية القاهرة ١٩٦٠ الجزء الرابع ص ٣٠٥.

(٣) المرجع السابق: ص ٣٣٩.

ويتضح من «بدائع الزهور» ان النداءات تتحول فى بعض فترات الاضطراب إلى بيانات رسمية ذات أهمية حاسمة فهى الصلة القائمة بين السلطة والناس، تحسم من خلالها المواقف الخطيرة وتدعى الجماهير بموجبها إلى الخضوع إلى السلطة الجديدة، وبدونها يستحيل على أن حاكم جديد السيطرة على الوضع وفرض استتباب الأمن. يقول ابن اياس «ثم ان الوالى والقاضى» «بركات بن موسى» المحتسب نزلا من القلعة ونادوا (كذا) وأن أحدا لا يغلق له دكانا والدعاء للسلطان سليمان بالنصر[1] ويعلق المؤرخ ابن اياس على هذا النداء لبيان أهميته فيقول «أرتفعت له الأصوات من الناس قاطبة بالدعاء، تتكرروا (كذا) هذه المناداة يوم الاحد ويوم الاثنين وكان عدد العثمانيين عادة إذا مات صاحب المدينة نهب المدينة على آخرها»[2].

ولكن هذه النداءات هى «الصحيفة» التى تحوى أحوال المجتمع المصرى بعاداته، بأمراضه وعلله، وإصلاح الفاسد من السلوك الشعبى وتقويمه يمثل واحدا من الاغراض الأساسية للنداء. يقول ابن اياس «نودى فى القاهرة من قبل السلطان بأن لا يعمل عزاء بطارات ولا نائحة تنوح على ميت ثم فمز على نائحة عملت بطارات فجرسها (وضعها) ابن موسى على حمار والطارات معلقة فى عنقها ووجهها ملطخ بالسواد[3].

وقد كان جمال الغيطانى وفيا لنص «البدائع» فجعل النداء همزة وصل بين السلطة وجمهور الناس واستغلها لبيان سياسة الدولة المملوكية ولنقل بعض صور «حقيقية» من عادات المصريين. فكانت النداءات فى «الزينى بركات» تترواح بين الاقتضاب والطول بحسب ما يحتاجه الظرف وما يتطلبه من التوسع أو الإشارة السريعة.

ويطول النداء الأول الذى يعلن حبس على بن أبى الجود وتسليمه إلى الزينى الذى عوضه فى منصب الحسبة «يا أهالى مصر/ أمر مولانا السلطان/ الزينى بركات ابن موسى/ بتسليم المجرم بن المجرم/ على بن أبى الجود/ إلى ناظر الحسبة الشريفة/ لتولى أمره/ ويأخذ حقوق الناس منه/ ويذيقه ما أذاق لعباد الله الفقراء/ المساكين الأولياء/ يا أهالى مصر/ يا أهالى مصر/ كل من وقعت عليه مظلمة/ كل

(١) قيل هذا النداء بعد دخول العثمانيين إلى القاهرة سنة ١٥١٧ م.

(٢) المرجع السابق، نفس الصفحة.

(٣) المرجع السابق، الجزء الرابع ص ٧٦.

من سلبت منه حاجة/ كل من راح ماله بالباطل/ بسبب على بن أبى الجود/ عليه التوجه إلى باب/ الزينى بركات بن موسى/ ناظر حسبة القاهرة والوجه القبلى/ ليرد عليه حقه وماله/ يا أهالى مصر/ يا أهالى مصر»[1].

وقد يقصد النداء أحيانا حين لا يستدعى الموقف أكثر من كلمات قليلة مقتضبة «يا أهالى مصر/ يا ساكنى مصر/ الجهاد/ الجهاد/ الجهاد وما النصر إلا من عند الله»[2].

وكما نلاحظ هنا تتابع النداءات أحداث الرواية فتتشنج وتساير الوقائع بشكل لصيق. فدعوة الناس إلى الجهاد عند دخول العثمانيين إلى مصر لا تحتاج إلى أكثر من دعوة تتلخص فى كلمة واحدة: «الجهاد». فالزمن الحرج لا يحتاج إلى أكثر من ذلك. كما نلاحظ هنا كيف يختلف الغيطانى مع ابن أياس فى أسلوب ايراد النداء فيعزف عن الأسلوب غير المباشر ويلتجىء إلى عرضها بشكل مباشر فيعزز بذلك الجانب الوثائقى فى الرواية ويفرض على النص بأكمله «ايقاعا هو أقرب إلى ايقاع الطبول»[3] وهذا الايقاع يعززه الدسق المتماتر للنداءات. فعددها سبعة وعشرون نداء دور مقطع سردى يطور الحركة الدرامية للرواية.. تكثر النداءات مع صعود الزينى، فتحمل مميزات السياسة الإعلامية فى عهده وترسم أهم معالم شخصيته ومواقفه وبرنامجه السياسى:

- التنبيه إلى خطر المماليك.
- مقاومة الاحتكار.
- سن سياسة جديدة للأسعار تراعى مصالح ضعاف الحال وتقوم على نظام جبائى صارم.

ويبين النداء التالى أهم النقاط التى يحتويها هذا البرنامج «يا أهالى مصر/... ما زالت الوحشة والقطيعة مستمرة/ بين الأمير طشتمر والأمير خاير بك/ وكل منهم مترصد للآخر فانتبهوا/ يا أهالى مصر/ العطار صابر ابن الحمزاوى غش فى الميزان/ وباع الحلبة مخلوطة بالتراب الناعم/ غش المقات ودسّ السقنقور الهندى/ وعنده منه

---

(1) «الزينى بركات» ص ٧٢ (كتبت النداءات فى الرواية على طريقة كتابة الشعر الحر، وفضلنا نحن كتابتها بشكل أفقى ربحا للمساحة).

(2)« الزينى بركات» ص ٢٥٩ (قيل هذا النداء ليدعوا المصريين للاستعداد لمحاربة العثمانيين الغزاة).

(3) سيزا قاسم: «المفارقة فى القص العربى» ص ١٤٥.

الكثير حتى يغلو ثمنه/ لأنه الوحيد تاجر السقنقور/ رأى الزينى بركات بن موسى.../ ناظر حسبة القاهرة والوجه القبلى/ منفذ تعاليم الشريعة وحافظ حقوق الناس/ وخادم السلطان/ بتغريمه مائة دينار/ والحوطة على مخزونه من السقنقور/ وتوزيعه على سائر العطارين/ لينتفع به المخاليق وتسعيره بثلاثة دراهم للواحد/ والله منتقم من كل غشاش لئيهم/ اتعظوا/ يا أهالى مصر/ يا أهالى مصر»[1].

ولكن هذه النداءات بالإضافة إلى دفع الاحداث تبرز من جهة أخرى أهم مميزات شخصية الزينى وعلاقاته بالجمهور. فتحاول من خلال متابعتها لصعوده فى سلم المجد والشهرة خلق هالة من الشعبية حوله وهى شعبية مزيفة مصطنعة فتشير بذلك إلى أهم مميزات السلطة فى العصر المملوكى وهى عبادة الشخصية بكل ما تعنيه من تجاوز وقمع.

«... يعلن عبد العظيم الصريفى/ عن قرب وصول/ الزينى بركات بن موسى/ فعلى أصحاب الدكاكين/ والمغنين/ وأصحاب الربابة والرقاصين/ الخروج لمقابلته/... ومن تخلف وقع عليه عقاب شديد»[2].

ولعل أهمية وظيفة من وظائف النداء نقل صور من الماضى وقطع مجسدة من حياة الناس. ففيها واقع مصر فى عهد المماليك فتبين بطشهم وجبروتهم «يأمر مولانا السلطان/ بعد أن أطلعه الزينى بركات بن موسى/ متولى حسبة القاهرة والوجه القبلى/ على الأحوال/ ألا يمشى مملوك بعد المغرب فى الطرقات/ وألا يدخل مملوك بسلاحه الحارات/ بعد العشاء»[3].

وتبين كذلك بعض عادات المصريين عند المآتم «يأمر الزينى بركات بن مسوى/ متولى حسبة القاهرة والوجه القبلى/ بأبطال عادة نعى الموتى بدق الطارات/ ومن ضبطت تدق طارا على ميت/ تشهر بغير معاودة»[4].

ولعل الغيطانى يمعن كثيرا فى خلق «وهم الماضى» فيذكر عادات النساء وبعض العادات السريعة الرسمية للدولة إلى درجة تتحول فيها هذه «الوثيقة التاريخية» إلى معطل صريح لسيولة السرد ولعلها تفرض على النص أحيانا نسقا بطيئا مملا ولكنها تشارك بشكل أساسى فى وضع قطعة حية من غلة الماضى إذ تضح هذه

---

(١) «الزينى بركات» ص ٨٢- ٨٣.

(٢) «الزينى بركات» ص ١٧٨.

(٣) «الزينى بركات» ص ٩٨.

(٤) «الزينى بركات» ص ٩٨- ٩٩.

النداءات بلغة ابن اياس و «بدائعه» ولعل النداءات الذى أوردنا أعلاه[1] يشير بشكل واضح إلى هذه اللغة.

يأخذ نص النداء هنا ايقاعا هو ايقاع الطبل فبدأ بالنداء «يا أهالى مصر» ويقطع كل خبر تتضمنه «النشرة» بنفس النداء «يا أهالى مصر» وينتهى النص بنفس الطريقة فيوحى من خيال تركيبته بالطابع الشفوى إذ يتناسق من حيث هندسته مع لحظات السكوت ورد النفس ثم الاستئناف لتقديم فقرة أخرى من فقرات هذه «النشرة الأخبارية» ويمتلىء النداء بلغة هى لغة العصر المملوكى من خلال أسماء الاعلام ولغة العصر التجارية وأنواع الحيل والتلاعب والغش: «الريدانية» «الأمير طشتمر» «خاير بك» «المغات» «السقنقور» «خلط الحلبة بالتراب الناعم».

ويتخذ النداء من حيث دلالته السياسية نغمة أخلاقية دينية هى أقرب إلى منطق السلطة فى القرون الوسطى. فيبدأ النص بأن يوصى بالمعروف وينهى عن المنكر ثم يدعوا للسلطان بالصحة والعافية ويمتدح إثر ذلك ناظر الحسبة باعتباره «منفذ تعاليم الشريعة» وينتهى بالتذكير بقوة الله وقدرته على الانتقام وبذلك يضع المعالم الأصلية لطبيعة السلطة فى القرون الوسطى خاصة باعتبارها سلطة دينية دنيوية يمتزج فيها الحق الإنسانى بالحق الالهى ويستمد فيها الامراء والملوك عدالتهم من العدالة الالهية. وإضافة إلى ذلك تعتمد النداءات عادة على أساليب عتيقة تبحث عن التوازن داخل الجملة وتلتجى إلى السجع مما يجعلها فى بعض الأحيان أقرب إلى شعر التفعيلة:

يا أهالى مصر/ نوصى بالمعروف/ وننهى عن المنكر/ نعبد/ نسجد/ نحمد/ من أذل كل لئيم متجبر/ يا أهالى مصر/[2].

التقارير

مع النداءات نجد حشدا هائلا من النصوص ذات الصبغة الوثائقية وتهيمن على هذه النصوص التقارير، وتكثر فى السرادق الأول خاصة. إذ يقوم هذا السرادق على «الملاحظات» و «اللفتات» مما يجعل الفصل الأول من الرواية يتناسب فى تركيبته

---

(١) أنظر النداء رقم ١ بالصفحة السابقة.

(٢) «الزينى بركات» ص ٥٧.

مع الأهمية الكبرى التى يوليها «بصاص الدولة» للمحتسب الجديد فكأن الحركة المضطربة التى عرفها ديوان زكريا بمناسبة ترسيم الزينى قد دخلت نص الرواية فحولته إلى شتات من التقارير السرية ذات الطابع الحاد المقتضب والصارم.

ويقوم أسلوب التقرير فى معظم الأحيان على الاكتناز والتركيز فتحذف لذلك حروف العطف وتقصر الجمل «... يخرج من جيبه لفافة أوراق ما وصله من القلعة، كل ما دار فى قاعة البياسرية، بركات بن موسى قبل رخامها، بللها بدمعه، لم يحدث هذا فى تاريخ سلطان من السلاطين»[1]. تحذف هنا المقدمات والديباجات ويتخلص الأسلوب كذلك من ثقل السجع الذى لاحظناه فى النداء فتقترب التقارير من حيث لغتها وأسلوبها من جفاف الكتابات الإدارية وأسلوبها الصارم. وعادة ما تؤرخ التقارير وتتبع بامضاء صاحبها ثم كثيرا ما تتجاوز مع الرسائل. فتكشف الصبغة السرية للتقرير، والصبغة العلنية للرسالة الروح التآمرية التى يحتويها التقرير المتناقض مع الرسالة. فزكريا يتعاون فى الظاهر مع الزينى، ذلك يؤكده فى رسائله له. ولكنه يتآمر عليه وهو ما تثبته التقارير المرفوعة اليه من لدن أعوانه السريين.

على أن ما لاحظناه فى هذا المجال هو أن جمال الغيطانى تستهويه لعبة الوثيقة وقدرة البصاصين على أدراك كل شىء فيخلط بين صيغتين سرديتين لا تتلاءمان: صيغة الحوار الباطنى وصبغة التقرير البولسى فهذا الأخير من حيث هو عمل قائم على قدرة العين أى المشاهدة من الخارج يتناقض مع الحوار الباطنى الطاغى على التقرير. فوجود البصاصين فى كل مكان وثرثرة الشيخ ريحان[2] لا يبرران تماما معرفة البوليس لادق تفاصيل أحاسيس الشيخ وخلجات قلبه «تساءل كثيرا عن طريقة أكلهم (الامراء) كيف يقدم لهم الطعام. يغمض عينه، يرى نفسه مقربا إلى أمير كبير وقريب من مجلس السلطان نفسه»[3].

لكن بالرغم من هذا فإن التقرير بساهم عامة، هو أيضا فى استعادة الماضى فيكثر من إيراد الآيات والأحاديث النبوية والأقوال المثأورة «قال تعالى» ما يلفظ من قول إلا لديه رقيب عتيد «وقال رسول الله»من بالله واليوم الآخر فليقل خيرا أو

---

(١) «الزينى بركات» ص ٤٠.

(٢) أنظر التقرير المرفوع إلى زكريا حول الشيخ «ريحان البيرونى» (أبو الفتاة التى يتعلق بها سعيد أحد أبطال الرواية) الزينى بركات ص ١٦٩- ١٧٧.

(٣) «الزينى بركات» ص ١٧٠.

فليصمت» وقال عمرو بن العاص رضى الله عنه «الكلام كالدواء ان أكثرت منه فعل وان أقللت منه نفع»[1].

- **الرسائل**

وتتوزع الرسائل أيضا على كامل الرواية وتعتمد عادة على البناء التقليدى العتيق للرسائل. فتقوم على عناصر ثلاثة: ديباجة، تخلص وموضوع.

فتبدأ بالشهادتين «نشهد ان لا إلاه إلا الله وحده لا شريك له شهادة نقيمها فى كل حكم... ونشهد أن محمدا عبده ورسوله... صلى الله عليه وعلى آله وصحبه الذين احتسبوا فى سبيل الله جل عداؤهم وسلم تسليما»[2].

ويتسم أسلوب الرسالة على شاكلة النداء بالبحث عن توازن الجملة وعن السجع «اعلم أننا بدأنا اليك بالمراسلة وأردنا اطلاعك على ما تحويه المكاتبة ابتغاء من العباد فى سائر النواحى والبلاد لأنكم لن تطلعوا على خافى الأمور إلا بما نطلقه بين المسليمن من عيون ولن تصغوا إلى ما يدور من تافه الهمسات ذات الغرض الخطير بين الأمير والحقير إلا باستنادكم إلى جهتنا والاستعانة بنا»[3].

وتتخذ الرسالة عادة مكانها بين الفصول فتكون فصلا بحد ذاتها وتقطع سيولة السرد (فهى عادة من الناحية السردية لا تضيف شيئا)، فالرسالة التى بعث بها زكريا إلى الزينى والتى أوردنا ديباجتها أعلاه قد وقع عرض محتواها قبل ادراجها فى ثنايا النص «تبرق فى ذهنه خاطرة، سيخاطب الزينى بركات رأسا صحيح المفروض أن يبدأ المحتسب الصلة معه باعتبار ان كبير البصاصين نائبه ولكن زكريا سيبادر بجس النبض، الليونة مطلوبة الآن»[4].

مما يجعل قيمتها الوحيدة فى أسلوبها لاعطاء الرواية مسحة وثائقية تقربها من الكتابة التاريخية وتضع القارىء فى قلب ديوان نائب المحتسب واهتماماته فالرسالة تؤكد من خلال لغتها على القاموس المرتبط بالأمن والإستقرار وهما أهم مشاغل ديوان البصاصين مما يضفى عليها صبغة «الصدق» ويجعل لغتها لغة إدارية ذات

---

(١) «الزينى بركات» ص ٢٢٣.

(٢) «الزينى بركات» ص ٦٧.

(٣) «الزينى بركات» ص ٦٧.

(٤) «الزينى بركات» ص ٦٦.

مجال محدد ومصطلحات مضبوطة وذات موضوع لايخرج من دائرة التعامل الرسمي «آمن» ائتمر بالعدل «آمن العباد» «خافي الأمور» «عيون» «تافه الهمسات» «نظام السلطنة» «راحة الرعية».

ويدرج التاريخ أسفل الرسالة مع الأمضاء بذكر الاسم واللقب والوظيفة وهذا يجعل الرسائل عامة وثائق مستقلة بذاتها منفصلة عن بقية النص وكأنها «أوراق عمل» في ملف أو في سجل تاريخي.

- الفتاوى وخطبة الجمعة

أدرجت ضمن حادثة بعينها وهي قضية الفوانيس التي أمر الزيني بركات بوضعها في أحياء القاهرة «من الآن فصاعدا ستعلق فوانيس كبيرة تضيء بالشحم.../ ستعلق الفوانيس الجديدة/ حتى تنام القاهرة آمنة»(١).

وهي حادثة لم يستقها الغيطاني من «البدائع» وإنما ابتكرها. ولها ما يبررها من الناحية الدلالية إذ أنها تخدم الصراع القائم أول الأمر بين زكريا بصاص الدولة وبين الزيني مبتكر الوسائل الأمنية المتطورة التي تختلف مع مفهوم زكريا للأمن ولكنها من الناحية الأسلوبية تتنزل ضمن أساليب المعارضة التي توخاها الغيطاني للإيحاء بلغة العصر المملوكي وهيمنة الخطاب الديني إلا أنه يسلك هنا أسلوب التقليد الساخر فيتجه إلى رجال الدين والفقهاء...» وتتولد المفارقة الساخرة في هذه النصوص من استخدام أسلوب نبيل في تقديم حجج واهية حول مواضيع هامشية من ذلك ما دار من المناقشات وصدرت فيه الفتاوى حول تحريم الفوانيس»(٢) يقول أحد الائمة في خطبة الجمعة الوحيدة المعروضة في الرواية «الفوانيس تكشف عوراتنا، خلق الله ليلا ونهارا، ليلا مظلما ونهارا مضيئا، خلق الليل ستارا ولباسا فهل نزيح الستار»(٣).

وتورد هذه الخطبة مع الفتاوى متجاورة بشكل مباشر مستقلة بذاتها ضمن تقرير بوليسي مرفوع إلى زكريا «قسم خاص به مما قيل في شأن واقعة الفوانيس» ويحتوى هذا القسم بالإضافة إلى خطبة الجمعة الفتاوى التالية:

---

(١) «الزيني بركات» ص ١٠٠.

(٢) سيزا قاسم: المفارقة في القص العربي ص ١٤٦.

(٣) «الزيني بركات» ص ١١٠.

- « فتوى قاضى قضاة مصر ».
- « قاضى الحنفية يقول رأيا مخالفا ».
- « قاضى القضاة عبد البر ».

وإيراد نتف من هذه الفتاوى والمواقف الدينية من قضية الفوانيس فى قسم خاص يجعلها تتجاوز رغم مواقفها المتناقضة «فتوى قاضى قضاة مصر» الفوانيس تذهب بالبركة من بين الناس»[١].

«قاضى قضاة الحنفية يقول رأيا مخالفا: «الفوانيس تطرد الشياطين وتنير المسالك فى الليل للغرباء وتمنع مماليك الأمراء والمنسر من الهجوم فى الليل على الخلق الأبريا »[٢].

وهذا الأسلوب البوليسى فى عرض هذه النصوص الدينية مبتورة، أكتفى منها بجوهرها بجردها من قداستها ويحولها إلى مجرد وثيقة بوليسية تتساوى فيها المواقف لأنها تعكس كلها حربا دينية سياسية تستخدم فيها كل الحجج قوية كانت أو واهية: وتستقل هذه «النتف» أيضا من بقية النص السردى فتمثل لذلك أصواتا متجاورة متناقضة قابلة للتحليل والمعاينة والضبط تشارك فى تضخيم هذا الملف الوثائقى الذى تعرضه علينا الرواية.

- المرسوم

عادة ما تعلن المراسيم المملوكية عبر النداءات وفى شكل أوامر صادرة عن السلطان أو المحتسب كما يلاحظ فى النداءات التى أوردناها. ولكن هذه المراسيم تتخلص فى مناسبتين فقط من الطابع الشفوى فتأتى فى شكل أوامر مكتوبة موجهة من السلطان إلى جهازه الإدارى. وذلك حين يقرر السلطان اقصاء قاضى الحنفية عن منصب القضاء « مرسوم سلطانى»: يقصى الشيخ سعيد بن السكيت عن منصبه كقاضى لمذهب الحنفية»[٣] ثم حين يأمر بازلة الفوانيس «مرسوم سلطانى: تبطل عادة الفوانس ويزال ما علق منها وكأنها لم تكن»[٤].

وواضح ان المرسوم هنا يشكل قرارا رسميا ذا طابع ترتيبى إدارى بحث ولذلك فلا

---

(١) «الزينى بركات» ص ١١١.
(٢) «الزينى بركات» ص ١١١.
(٣) «الزينى بركات» ص ١١٧.
(٤) «الزينى بركات» ص ١١٨.

حاجة لاذاعته بين الناس والمناداة به فى الأسواق والأحياء الشعبية ثم أنه يخفى صراعا دفينا فى صفوف الطبقة الحاكمة أو لعل المرسوم هنا يتأثر بجواره النصى إذ أنه يقع ضمن مجموعة من الافعال وردود الافعال الرسمية من قضية الفوانيس. فالمرسوم الأول المذكور تتبعه نبذه من رسالة موجهة من قاضى قضاة مصر إلى السلطان. والمرسوم الثانى أيضا تتبعه نبذه من رسالة موجهة إلى السلطان من أمراء الديار المصرية وأكابرها. والرسالتان تباركان موقف السلطان من الفوانيس ومن المفتى «المارق». وهذا يجعل الصراع حول الفوانيس يتسع مداه أكثر فيشى بالتناقض القائم داخل الطبقة السياسة الحاكمة وبهشاشة أية مبادرة «إصلاحية» تحمل فى طياتها تهديدا خفيا لمصالح المماليك فقد يكون فى تعليق الفوانيس وانارة أحياء القاهرة ليلا بداية مقاومة لطغيان هؤلاء. وهذا يؤكد موالاة رجال الدين للمماليك واستخدامهم الحجج الدينية والخطب الجليلة البليغة ذات الأسلوب الفخم لخدمة مصلحة الطبقة المهيمنة اقتصاديا.

جـ- استلهام «بدائع الزهور» فى رسم الشخصية التاريخية.

إن اسم العلم التاريخى من حيث هو دال سردى يسهم بشكل كبير فى برمجة المدلول السرى وتوجيهه. وهذا يعنى أن التعامل مع اسماء الاعلام التاريخية ينبغى أن يتم دلاليا على مستوى ما تشمله من احالة ومرجع متراكمين فى الذاكرة والثقافة والتاريخ والمجتمع مادام الاسم العلم يؤكد استمرار المرجعية فهو مؤشر لا معنى له سوى المعنى الذى اختص به فى أصله Sens Rigide ولعل هذا المعنى «يصبح المرجع الأصلى فى السرد التاريخى الذى يكون عليه ان ينقل لنا «ما وقع فعلا»[1] وطغيان المرجعية على الاسم العلم التاريخى خاصة يقربه وبالاستناد إلى علم الالسنية من العلامات اللغوية الى تحيل على العالم الخارجى (بنية/ حرية/ نهاية) وتسمى هذه العلامات مرجعية إذ أنها تحيل كلها على عالم متواضع عليه أن على شىء ملموس معروف وتدرك مداليل هذه العلامات من خلال تعاريف قاموسية محددة وخارج دائرة الاستعمال[2].

(1)Roland Barthes: "I' Effet De Réel" P: 87.

(بارت هو الذى وضع إلظفرين فى الجملة الأخيرة من الاستشهاد).

(٢) أنظر- Philippe Hamon "Pcun Statut Sémiologique De Personnage" Poétique De récit P: 121.

على ان الاسم العلم التاريخي وان كان لفظا غير خال من دلالة مسبقة ثابتة جاهزة وما قبلية وغير خالق لنحوه داخل منظومة الخطاب السردى «يتخذ بالضرورة فى المقام الذى تلبسه وورد فيه صيغة معدلة منحوتة ومنزاحة قليلا»[1] وهو ما يشير قضية الفروق بين اسماء الاعلام التاريخية بحسب السياقات التى وردت فيها[2].

ولما كان ورود الاسماء الاعلام فى رواية «الزينى بركات» من أبرز العناصر الوظيفية الأساسية المكونة لبنية العمل الدالة (وهى العناصر التى تمثل اشكالية هامة ضمن اشكالية حداثة الكتابة الروائية المعاصرة وهى توظف اسماء الاعلام التاريخية) أصبح من الضرورى دراسة هذه الاسماء باعتبارها من أهم عناصر معارضة الغيطانى لبدائع الزهور.

ترتبط بعض اسماء الاعلام المحورية فى «الزينى بركات» بكتاب «بدائع الزهور» وتدخل تبعا لذلك ضمن عملية تناص كلية تعطى للقارىء الوهم بأنه أمام واقع شبه مستقل مكتمل وثابت هو الواقع كما صوره ابن اياس. فالغيطانى كما تقول سيزا قاسم «يقيم موازاة نصية من خلال معارضة شكلية لغوية للنص التاريخى ضمن محاكاة قول ابن اياس التاريخى أى أنه لا يلجأ إلى أستخدام محتوى تاريخى يصوغه فى لغة عصره بل ينتقل بنصه الخاص إلى الحقبة التاريخية السالفة التى صورها ابن اياس»[3].

فهذه الشخصيات وان كانت كما سنرى ذلك تلجأ إلى مبدأ التحوير والتعديل والانزياح إلا ان الرواية «الزينى» تحاول ان تخلق شبه تماه بين نحو الشخصية فى الخطاب الروائى ونحو الشخصية ومكوناتها الدلالية فى الخطاب التاريخى[4] التى

---

(١) قمرى البشير «صنعة الشكل الروائى فى كتاب التجليات» فصول جانفى/ مارس ١٩٨٥ ص ١٦٠.

(٢) أنظر بعض الفروق التى قدمها هامون

oovr un Statut Sémiologique Du Personnage" P: 120.

(٣) سيزا قاسم «المفارقة فى القص العربى المعاصر» ص ١٤٤.

(٤) يقول جمال الغيطانى فى ندوة حول «مشكلة الابداع الروائى عند جيل الستينات والسبعينات «حينما بدأت أكتب (الزينى بركات) كنت أحاول أن أكتب قصة شخص انتهازى فقد استرعى انتباهى فى الستينات وجود نموذج للمثقف الانتهازى الذى يبحث عن شخصية كبيرة يحتمى بها وهو انتهازى بسيط إذا ما قورن بنموذج انتهازى السبعينيات لقد التقت هذه الملاحظة مع ما كتبه ابن اياس عن شخص انتهازى خطير هو الزينى بركات بن موسى (فصول جانفى/ فيفر/ مارس ١٩٨٢ ص ٢١٣).

تقيم معه علاقة تناص وطيدة تتحكم بشدة فى توجيه مداليل الخطاب السردى وسيرورته.

وقد أعتمد جمال الغيطانى فى تصوره لثلاث شخصيات على كتاب بدائع الزهور وهذه الشخصيات هى:

- الزينى بركات بن موسى.
- على بن أبى الجود.
- أبو السعود الجارحى[1].

* الزينى بركات بن موسى

يعد المحتسب «الزينى بركات بن موسى » أبرز شخصية على الاطلاق فى كتاب «بدائع الزهور» فقد ذكره المؤرخ ابن اياس فى الجزئين الرابع والخامس من كتابه (يهتم هذان الجزءان بالأحداث الواقعة بين سنة ٩٠٨ هـ ـ ٩٢٨ هـ) مئات المرات وأفرد له فقرات مطولة لذكر أصله ولتتبع مساره السياسى ولذكر أهم المناصب التى تقلب فيها . يقول ابن اياس: «والزينى بركات هو الحاج بركات بن موسى وكان أباه موسى من العرب وأمه تسمى عنقا ثم بقى ركاب الملك المؤيد أحمد بن الاشراف أينال فاستقر بردادار السلطان ومتحدثا على جهات البهار وغير ذلك من أمور المملكة عوضا عن على بن أبى الجود وهذا أول ظهور بركات بن موسى واشتهاره فى الرياسة فعظم أمره جدا وصار معدودا من أعيان رؤساء مصر وتزايدت عظمته من بعد ذلك حتى كان من أمره ما سنذكره فى موضعه فكا يقال فى المعنى:

هذا الزمان على ما فيه من كدر
على انقلاب لياليه بأهليه
غدير ماء تراءى فى أسافله
أشخاصُ قومٍ قياما فى أعاليه

(١) يقول «أحمد محمد عطية» ان جمال الغيطانى التقط خيط روايته من حادثة لأسرة المؤرخ المصرى ابن عبد الحكم عندما قتل أحد أخوته فى «سجن يزيد» التركى معذبا بالسوط والشوى (كذا) بالنار. كما اصيبت الأسرة بمحنة مالية واجتماعية عندما عهد اليها أن تكون حارسة على أموالهم وعندما أرسلت الدولة من يحاسبهم لم تستطع تسديد حساباتها فزج بأفرادها فى السجون وصودرت أملاكهم» ابداع جانفى ١٩٨٥ ص ١٤٢ (ويبدو أن أحمد محمد عطية قد استقى هذه الملحوظة من مقال جمال الغيطانى وصف فيه هذه الحادثة التى وقعت لابن عبد الحكم) (لم نتمكن من الاطلاع على هذا المقال).

وكان بركات بن موسى من حملة صبيان البزادرة الذين يحملون الطير على أيديهم، ثم ان السلطان سلم على ابن أبى الجود إلى الحاج بركات بن موسى ليعاقبه ويستخلص من الأموال (شوال ٩٠٨ هـ)[١].

وقد أطنب ابن اياس فى المجلدين الرابع والخامس من كتابه فى تصوير الأهمية الكبرى التى حظى بها هذا الرجل الذى كان مغمور النسب وصبيا من صبيان «البزادرة» الذين يحملون الطير فهو أبرز رجل من رجال الدولة المملوكية قبيل انهيارها على يدى سليم العثمانى سنة ٩٢٢ هـ وبعد ذلك.

يقول ابن اياس «وفيه (شعبان، رمضان سنة ٩١٠) أخلع على الزينى بركات بن موسى وقرره فى حسبة القاهرة وقد عد من جملة أعيان الرؤساء بمصر. وقد عظم أمره جدا»[٢] ويقول أيضا «وحضر الزينى بركات بن موسى المحتسب فلما ثبت الهلال (هلال رمضان) وانفض المجلس وحضر الزينى بركات من هناك فتلاقاه (كذا) الفوانيس الاكرة (كذا) والمناجنيق والمشاعل والشموع الموقدة فلم يحص ذلك لكثرته ووقدوا له الشموع على الدكاكين وعلوقا له التنانير والاحمال الموقدة بالقناديل من الامشاطيين إلى سوق مرجوش إلى الخشابين إلى سويقة اللبن إلى عند بيته، فارتجت له القاهرة فى تلك الليلة وكانت من الليالى المشهودة وأطلقوا له مجامر بالبخور بطول الطريق وكان ذلك يعادل المواكب السلطانية وكان الزينى محببا للناس قاطبة، فارتفعت له الأصوات بالدعاء وكان له سعد خارق لم يقع لغيره من الناس إلا القليل ولا سيما اجتمع فيه من الوظائف السنية ما لا اجتمع فى أحد من الاعيان قبله منها الحسبة الشريفة واستدارية الذخيرة وغير ذلك من الوظائف والتحدث على الجهات من البلاد السلطانية[٣].

وقد استمر الزينى فى الحكم رغم هزيمة سنة ٩٢٢ هـ وسقوط السلطة المملوكية إذ تعاون مع الغزاة. يقول ابن اياس «واخلع (سليم الأول) على الزينى بركات بن موسى وجعله متحدثا فى الحسبة إلى أن يقرر بها من يختاره»[٤] ثم يقول حين تستتب الأمور وتتوطد أقدام العثمانيين فى الشام ومصر» وأخلع (نائب السلطان العثمانى) على

---

(١) «بدائع الزهور» الجزء الرابع ص ٥٠ (والبيتان من البحر البسيط).

(٢) «بدائع الزهور» الجزء الرابع ص ٧٥.

(٣) المرجع السابق ص ٢٩٧- ٢٩٨.

(٤) «بدائع الزهور» الجزء الخامس ص ١٤٩.

الزينى بركات بن موسى وقرره مدير المملكة وناظر الحسبة الشريفة وناظر الذخيرة الشريفة وناظر البيمارستان المنصورى وغير ذلك من الوظائف فتزايدت عظمته واجتمعت الكلمة فيه وصار عزيز مصر فى هذه الأيام فتوجهت الناس إلى بابه لقضاء حوائجها وصار هو حاكم البلد»[1] وكان هذا فى شهر شعبان سنة ٩٢٣ هـ.

وبالنظر فى فهرس الاعلام بكتاب «بدائع الزهور» نرى أن أهم تطورات حياة الزينى الإدارية هى كالتالى:

- شوال سنة ٩٠٨ هـ (برد دار السلطان ومتحدث على جهات البهار).
- ١١ شعبان سنة ٩١٠ (محتسب).
- ١ رمضان سنة ٩١٤ هـ (انفصل عن الحسبة).
- ذو القعدة ٩١٤ هـ (أعيد للحسبة).
- ذو الحجة سنة ٩١٤ هـ (عزل عن الحسبة).
- رمضان سنة ٩١٦ هـ (متحدث فى جهات الاتابكية).
- جمادى الآخرة سنة ٩١٨ هـ (قبض عليه ثم أفرج عنه).
- ٧ صفر ٩٢٢ هـ (ناظر الذخيرة).
- ١٤ ربيع الأول ٩٢٢ هـ (صرف عن الحسبة).
- ربيع الآخر سنة ٩٢٢هـ (متحدث فى جميع جهات السلطنة إلى أن يحضر السلطان).
- شعبان سنة ٩٢٢ هـ (أخلع عليه السلطان واستقر على عاداته ناظرا للحسبة الشريفة).
- ٩ ذى القعدة ٩٢٢ هـ (أنفصل عن الحسبة).
- ١٤ ذى القعدة (أعيد إلى الترسيم).
- محرم سنة ٩٢٣ هـ (متحدث فى الحسبة عينه السلطان العثمانى).
- شعبان سنة ٩٢٣ (مدير المملكة وناظر الحسبة وناظر الذخيرة وناظر البيمارستان المنصورى وعزيز مصر).
- شوال سنة ٩٢٤ هـ (المحتسب على عادته ومتحدث على الاستدارية وأشرك معه الشرفى يونس).

---

(١) المرجع السابق ص ٢٠٩ .

- شعبان سنة ٩٢٨ هـ (أخلع عليه قفطان محمل مذهب وقرر متحدثا على جهات الشرقية قاطبة من المطرية إلى دمياط).
- ذو القعدة سنة ٩٢٨ هـ (متحدث على جهات الشرقية قاطبة على عاداته).

وواضح أن كتاب «بدائع الزهور» ان ابن اياس يذكر فى كثير من التفصيل أهم تطوارت حياة الزينى وأحوال مصر بشكل عام فى الفترة التى تؤرخ لها مما يجعل يوميات «البدائع» كما ذكرنا، «نوعا من العربات العمومية التى مهما كان عدد الراكبين فيها تقوم دائما بنفس الرحلة ذهابا وايابا» وهذا يصح خاصة فيما يهم الزينى بركات. فقد أطنب ابن اياس فى ذكر كل ما جد فى حياة هذا الرجل من تطورات على المستوى الإدارى السياسى بدون أى تحليل لطبيعة هذا الرجل أو لمواقفه. وهذا ما يجعل المقارنة بين مقومات شخصية الزينى فى كتاب «البدائع» ورواية الزينى غير ذات أهمية فى أدراك المدلول السياسى العميق للزينى من حيث هو شخصية أدبية نظرا لأن جمال الغيطانى وان كان يتقيد بالخط العام للشخصية كما جاءت هو تاريخ بل يستعيد بعض سماته ليدخلها ضمن دلالة الخطاب الروائى وهو يستند إلى الوقائع المذكورة فى «البدائع» لخلق صورة الماضى أو الايهام بالواقع على حد تعبير رولان بارت ولكنه يتجاوزها.

وأقصى ما يمكن أن نقوم به هنا هو رصد كيفية تعامل الغيطانى مع مرحلية ارتقاء المحتسب إلى السلطة «واشتهار أمره وبروز نجمه» بالمقارنة مع تعامل المؤرخ ابن اياس[1] معه وذلك أمر ممكن لان المقتطفات عامة والسرادقات خاصة تحوى تواريخ محددة تمكّن القارىء من تتبع خيوط التسلسل التاريخى لصعود هذا الموظف فى السلم الإدارى وهو أقصى ما يمكن أن نفعله (كا ذكرنا فى الهامش) فالسرادقات وان احتوت تواريخ مضبوطة موضوعة فى أسفل التقارير أو الرسائل مما يجعلها تأخذ شكلا تسجيليا فهى فى الواقع لا تحفل بالتاريخ رصدا للأحداث من الخارج كما يفعل ابن اياس بل تتابع تأثير الزينى فى النظام السياسى وفى الشخصيات الأخرى باعتبار السرادقات رؤية من الداخل مرتكزة أساس على تيار

---

(١) إذا تجاوزنا هذا فإننا سوف نضطر إلى الخوض فى دلالة «الزينى بركات» وهو أمر غير ممكن لأن ابن اياس قلما يتجاوز مجرد ذكر الخبر ولأن هذا الخوض سيجعلنا نخلط بين البعد التاريخى والبعد الرمزى لشخصية المحتسب هو فصل تجبرنا عليه ضرورات المنهج (أليست مشكلة الخطاب النقدى هو أنه لا يمكن أن يقول كل شىء فى الوقت نفسه).

الوعى أو المونولوج. وقد رأينا أن الزينى بركات لا يستقل اسمه بعنوان فقره سردية خاصة كما هو الأمر بالنسبة إلى زكريا أو سعيد وإنما يرد بشكل دائم بضمير الغائب فى التقارير السرية التى تتضمنها السرادقات وحتى المؤرخ فسكونتى جانتى القريب فى كتابته من ابن اياس لا يهتم بالجانب التاريخى التسجيلى لصعود المحتسب فى سلم السلطلة وإنما دوره يتمثل فى تدعيم هذه الصورة المركبة للزينى الحاضر الغائب فهو يكتفى بإيراد ما يقال عن الزينى لرصدمواقف الناس منه. إذ أنه لا يعرفه معرفة دقيقة وإنما يقول أنه «أصغى مرتين إلى متولى حسبة القاهرة»[1] وهو لذلك يركب صورة للزينى من خلال الإشاعات فيعطيه شكل الظاهرة الغريبية التى يعرفها كل الناس ولا يعرفها أحد فهو كما قلنا حاضر/ غائب وعبر حضوره فى عقول الخلق وعلى ألسنتهم، وانعدام ظهوره المادى على وقع الأحداث إلا قليلا جدا تتنوع وجوهه حتى ليبدو بألف وجه وألف قناع.

«بقى شعور خفى بالرهبة فى أعماق الناس، تعجبوا لمهارة المحتسب قدرته على النفاذ إلى أدق الأمور التى تخص البيوت، وهذا ما لم يتفق لغيره قط، قيل بوجود فرقة من أشداء البصاصين تتبعه شخصيا لا يعرف من رجالها مخلوق، أين يعيشون، كيف يعملون، هذا أمر خفى لا يدرى به إنسان»[2].

وهو بذلك (المؤرخ) وإن كان يتفق مع ابن اياس فى طبيعة النظرة من الخارج والاكتفاء بالحدث أو بما يشاع بين الناس من أخبار إلا أن مقصد كل منهما يختلف عن مقصد الآخر فالمؤرخ الإيطالى يوحى من خلال أستعماله لهذا الأسلوب التاريخى بأهم مميزات شخصية الزينى فهو غامض عظيم وساحر وأشكالى فى حين يؤكد ابن اياس من خلال رصده لكل جزئية من جزئيات حياته الإدارية على عظمة المحتسب بدون أن تؤدى تلك العظمة بابن ياس إلى تحليل شخصيته أو ذكر ما قد تكون العامة تناقلته من أحاديث وخرافات حوله كما نراها تفعل هنا فى الرواية من خلال ما ينقل لنا المؤرخ الإيطالى. وهذه الإشاعات التى تروج ما ينقله حول الشخصيات القوية البارزة والمتفردة.

ونظرا لكل هذا فإن المقارنة بين شخصية الزينى فى كتاب «البدائع» ورواية «الزينى بركات» لا يمكن أن تكون إلا على صعيد الأمانة التاريخ التى أتسمت بها

---

(١) «الزينى بركات» ص ٧.

(٢) «الزينى بركات» ص ١١- ١٢.

بها الشخصية الروائية فى علاقتهابالشخصية التاريخية كما جاءت فى كتاب ابن اياس. فيكف يتعامل جمال الغيطانى مع أهم فترات تطور صعود الزينى فى السلم الإدارى والسياسى.

يتضمن السرادق الأول بداية أحداث الرواية «السرادق الأول: ما جرى لعلى بن أبى الجود وبداية ظهور الزينى بركات بن موسى شوال ٩١٢ هـ [١] نرى هنا كيف يحافظ جمال الغيطانى على بعض تاريخ ابن اياس فيحتفظ بالشهر ولكنه يغير السنة فيجعلها ٩١٢ هـ عوض ٩٠٨ هـ كما جاء ذلك فى «البدائع». ورغم أننا لا نملك تفسيرا دقيا لهذا التغيير الذى أدخله جمال الغيطانى على تاريخ ابن اياس إلا أننا وبالاستناد إلى عملية تأويل نرى أن الأمر تبرره رغبة الغيطانى فى التقليل من عدد السنوات التى تفصل بين بداية صعود الزينى سنة ٩١٢ هـ ووصوله إلى أوج سطوته ولمته سنة ٩١٤ هـ كما يقرر ذلك المؤرخ الإيطالى «سمعت ان الزينى يتردد كثيرا ويبدو أنه شخص خارق للعادة»[٢] وما يؤكد على الصعود المفاجىء والباهر لهذا الموظف، والغيطانى يستند فى ذلك نسبيا إلى كتاب «البدائع» حيث يقول عن ابن اياس بعد سنتين فقط من تقلده منصب الحسبة أ سنة ٩١٠ هـ:

«وقد عدّ من جملة أعيان رؤساء مصر وقد عظم أمره جدا» إلا أن عظمته الباهرة والخارقة للعادة ستكون بعد دخول العثمانيين أى فى سنة ٩٢٣ هـ «فتوجهت الناس إلى بابه لقضاء حوائجها وصار هو حاكم البلد» فى حين يبدأ نجمه فى الافول فى الرواية بعد الهزيمة يقول المؤرخ الإيطالى «رأيت ثلاثة جياد سوداء يمتطى كلا منها فارس يحمل فى يده ميزانا وصنجا وعلما رسم عليه شعار المحتسب سيفا مسلولا وخلفهم جواد أبيض ركبه «الزينى بركات بن موسى» ووراءه ركب شخص بدين لم أعرفه، الطريق خال الخراب الخفى ساع فى الفراغ، الدكاكين كلها مغلقة، حول الموكب الصغير فاحت رائحة نتن، تطلع مارة قلائل، أصغوا إلى دقات الطبل هزوا رؤوسهم، لم يتوقفوا»[٣] معنى ذلك ان الغيطانى يهمل إلى حد ما التقيد بتفاصيل المرحلة الواقعة بين ٩٠٨ هـ و ٩٢٣ كما جاء فى كتاب البدائع ويجعل الزينى لا يحتاج إلا إلى سنة واحدة أو سنتين ليصل إلى قمة الرئاسة، مما يقرب

---

(١) «الزينى بركات» ص ١٧.

(٢) «الزينى بركات» ص ١٣٨.

(٣) «الزينى بركات» ص ٢٣١.

صعوده من شكل الإنقلابات السياسية بجميع ما يمكن أن يكون لذلك من مداليل رمزية ولعل ما يقوى من هذا البعد الرمزى لشخصية الزينى بداية أفول نجمه بعد هزيمة ٩٢٢ هـ (وهى أبعاد سنعود اليها بالتفصيل فى فصل قادم).

ولكن ألم يكن ممكنا بالنسبة للغيطانى (إذا أسقطنا من حسابنا قضية تلخيص مرحلية صعود الزينى إلى قمة المجد) أن يجعل أمر اشتهاره واقعا بين سنتى ٩٠٨ هـ و ٩١٠ هـ فيكون بذلك أقرب إلى الحقيقة التاريخية؟.

نعتقد أن ما منعه من ذلك هو أختياره أن تكون القفزة التى بها الرواية من اشتهار أمر الزينى إلى بداية الاستعداد لمواجهة العثمانيين أضيق مدى (ست سنوات عوض عشر) فيحافظ التاريخ الروائى بذلك على شىء من الاستمرارية من جهة ويحقق من جهة أخرى هذه الاستراتيجية التى اتبعها الروائى والتى جعلته لا يشير بأى شكل من الأشكال إلى السنوات التى أسقطها من حسابه رغم ان «الزينى بركات» عرف (بالاستناد إلى التاريخ الحقيقى) من بداية ظهوره إلى سنة ٩٢٠ هـ عدة فترات عصيبة فى حياته السياسية والإدارية. فقد انفصل عن الحسبة فى ١ رمضان سنة ٩١٤ هـ ثم أعيد إليها فى ذى القعدة سنة ٩١٤ هـ وعزل مرة أخرى فى ذى الحجة سنة ٩١٤ هـ ثم أعيد إلى منصبه وعين متحدثا فى جهات الاتابكية فى رمضان ٩١٦ هـ ثم قبض عليه وأفرج عنه فى جمادى الآخرة... إلا أن هذه الأحداث لم تؤثر بشكل حاسم على حياته السياسية أو على مصير البلاد المصرية. وهذه القفزة التى قامت بها الرواية فيما يخص حياة الزينى يتمثل مدلولها فى نظرنا فى إستقرار وضع الزينى الإدارى، ثم ان التواريخ فى الرواية تحمل معانى رمزية تتجاوز مجرد التأريخ لشخصية ما. فأختيار سنوات ٩٢٠ هـ و ٩٢٢ هـ و ٩٢٣ هـ أى سنة الهزيمة والسنة التى تسبقها والسنة التى تليها له ما يبرره إذ أن هذه السنوات تمثل أبرز مراكز البعد الرمزى للرواية وهى تحاور التاريخ من أجل تعرية الحاضر وكشفه وابراز ملامحه.

وهذا الانزياح فى شخصية «الزينى بركات» الذى لاحظناه من الناحية التاريخية البحث بالمقارنة مع شخصيته فى كتاب البدائع سيجعلنا فى تحليل الطبيعة الدلالية للمحتسب، نعود إلى بعض هذه القضايا التى حللناها هنا لنخضعها إلى شىء من التأويل الذى اضطر اليه كثير من النقاد فى تبين البعد الرمزى لرواية جمال الغيطانى.

* **على بن أبى الجود**

وهو كذلك من الشخصيات البارزة فى كتاب «بدائع الزهور» فقد كان محتسبا قبل «الزينى» ونجد فى كتاب ابن اياس ملاحظات مطولة حول أصله وما اشتهر به فى من ظلم وطغيان ويذكر المؤرخ المصرى أيضا ظروف القاء القبض عليه وشنقه. يقول ابن اياس فيما يخص أصله «وكان أصله سوقى» (كذا) من الطبيعة، قيل فى الامثال:

ما طاب فرع أصله خبيــث

ولا زكى من مجده حديث

وكان أبوه نجار (كذا) يقال له المعلم حسن ثم تعلق على صنعة الحلوى وسمى نفسه أبو (كذا) الجود وأقام مدة طويلة يبيع الحلوى على باب حمام شيخو واستمر على ذلك حتى مات فاستقر ابنه فى دكانه وكان يقلى المشبك بيده فى رمضان واستمر على ذلك مدة طويلة ثم انه تكلم فى بعض جهات الوزر وأبطل بيع الحلوى ثم بقى بزددارا عند ثغرى بردى الاستدار ثم سعى فى برددارية الأمري طومان بالى لما كان دوادارا كبيرا فلما تسلطن وقرر فى الدوادارية الكبرى الأمير قانصوه الغورى سعى عنده فى البزددارية فلما تسطلن الغورى حظى عنده وطاش وجرى منه ما تقدم ذكره وجارعلى الناس بالظلم حتى أخرب ثغر الاسكندرية ودمياط وبندر جده وغير ذلك من الشغر بسبب مصادرات التجار فتلاشى أمر الشغور والبنادر من يومئذ وتضاعفت أمر المكوس جدا حى تجاوزت الحد فى ذلك فهابت (كذا) الناس على ابن أبى الجود قاطبة وصارت له حرمة وافرة بمصر[1]. وما تقدم ذكره من كلام ابن اياس يصور بدقة ظلم هذا الرجل وطغيانه «فتزايدت عظمة على بن أبى الجود وابن الطوق وركب الخيول بالاخفاف والمهاميز وصار يعد من رؤساء مصر فاجتمع فيه وكالة بيت المال ونظر الاوقاف وبزددارية السلطان وتكلم فى ديوان الوزارة والاستدارية وديوان الخاص وغير ذلك من الوظائف فاجتمعت فيه الكلمة وتصرف فى أمر المملكة بما يختار وقمع سائر المباشرين. وصاروا فى خدمته الناس قاطبة ولا يحتمى عليه أحد من التجار ولا المباشرين. فأظهر الظلم الفاحش بالديار المصرية حتى فاق على هناد الذى أحدث المظالم فكان الناس على رؤوسهم طيرة منه ودخل فى قلوبهم الرعب

---

(١) «بدائع الزهور» الجزء الرابع (جمادى الأول سنة ٩٠٨) ص ٤٥ (والبيت من الرجز).

الشديد بسببه فكان العبد يرافع سيده ويشكوه من باب على بن أبى الجود فينصف العبد على سيده وكذلك إلا مرأة (كذا) إذا تخاصمت مع زوجها تشكوه من باب على بن أبى الجود. ومن كان له عدو يشكوه من بابه ويكذب عليه ويقول هذا لقى مال (كذا) فيسلب نعمة ذلك الرجل ويأخذ منه ما لا يقدر فأطلق فى الناس النار وصار على بابه نحوا (كذا) من مائة رسول. فكانت أرباب الصنائع تترك (كذا) أشغالها ويعملون رسلا على باب ابن أبى الجود وصار غالب الناس لا يشكون خصمائهم (كذا) إلا من باب على بن أبى الجود حتى صار بابه أعظم من أبواب أرباب الوظائف من الأمراء المقدمين وكان هذاأكبر أسباب الفساد فى حق على ابن أبى الجود »[1].

ويصف ابن اياس فى آخر الأمر وقائع حبسه ثم شنقه فيقول «ثم ان السلطان سلم على بن أبى الجود إلى الحاج بركات بن موسى ليعاقبه ويستخلص منه الأموال فنزلوا بابن أبى الجود من القلعة وهو فى الحديد وتوجهوا به إلى دار بركات بن موسى... وفى يوم الثلاثاء حادى عشرينه عرض السلطان على بن أبى الجود بالحوش وضربه بالمقارع عشرين حتى حرق جنبه وأشرف على الموت فلم يرث له أحد من الناس»[2] ويقول ابن اياس أيضاً «وفى يوم الاثنين عشرينه رسم السلطان بشنق على بن أبى الجود فشنق على باب زويلة واستمر معلقا ثلاثة أيام لم يدفن حتى نتن وجاف ثم نزلوا به ودفن ولم يرث له أحد من الناس»[3].

أول ملاحظة يستدعيها التحليل هى أن جمال الغيطانى التجأ إلى تغيير سنة ايقاف على بن أبى الجود وسنة إعدامه (أوقف سنة ٩٠٨ هـ فى «البدائع» وسنة ٩١٢ هـ فى «الزينى بركات») وهذا التغيير لا يثير أية مشكلة لأنه نتيجة منطقية للتغيير الذى قام به الغيطانى فيما يخص صعود الزينى إلى منصب الحسبة. فالتغيير الأول اذن استدعى التغيير الثانى نظرا لأن الزينى عوض على بن أبى الجود فى وظيفته.

إلا أن هناك تغييرا ثانيا أكثر دلالة، ففى حين يقرر ابن اياس أن حبس على بن أبى الجود لم يتواصل إلا بضعة أشهر (من شوال سنة ٩٠٨ هـ إلى محرم سنة ٩٠٩

(١) المرجع السابق، الجزء الرابع (جمادى الأولى سنة ٩٠٨ هـ)

(٢) المرجع السابق، الجزء الرابع (شوال سنة ٩٠٨ هـ) ص ٥٠- ٥١.

(٣) المرجع السابق، الجزء الرابع (محرم صفر سنة ٩٠٩) ص ٥٥.

هـ) نرى الغيطانى يجعل حبسه يدوم حوالى سنتين (من شوال سنة ٩١٢ هـ إلى رجب سنة ٩١٤ هـ) وهو تغيير لن نحتاج إلى كثير من الجهد والتأويل لتبيين معناه إذا تبرره المقاصد الدلالية لرواية «الزينى بركات».

إن وقائع تعذيب على بن أبى الجود تأخذ فى رواية جمال الغيطانى بعدا رمزيا. فطول المدة التى يحتاجها الزينى لاستنطاق «المتهم» لها علاقة بوسائل التعذيب التى استعملها المحتسب الجديد وهى وسائل تعتمد على التأثير النفسى أكثر من اعتمادها على التعذيب الجسدى (كما سنرى ذلك فى الفصل المخصص لقضية تحديث جهاز القمع المملوكى).

هذا من الناحية التاريخية الكرونولوجية: أما من ناحية السمات العامة لشخصية على بن أبى الجود فإننا نرى أن جمال الغيطاى قد أعتمد من هذا الناحية كليا على ابن اياس لعدة أسباب منها:

- التوسع الذى لاحظناه فى كتاب «البدائع» فى رسم شخصية على بن أبى الجود وبيان موقف العامة منه وهو ما لم نلاحظه فى حديثها عن الزينى. ولعل ذلك يعود إلى كره ابن اياس الواضح له وللطغيان الفاضح الذى عرف به ولاستياء العامة من سياسته وربما كذلك لإنكسار شوكة الرجل مما يجعل الحديث عنه ونقده أمرا أكثر سهولة وأقل خطرا.
- إن وصف ابن اياس العميق لحياة على بن أبى الجود وبطشه وظلمه للناس وفرح الأهالى عند شنقه سهل على الغيطانى استعمال «على بن أبى الجود» فى شكل شخصية نمطية تخضع سواء بسواء لروح الخطاب التاريخى ومقررات الروائى الفكرية فى ادانته لعسف «الزينى بركات» فعلى بن ابى الجود هو المسؤول عن الأمن والنظام، يسيطر بأيد من حديد على شؤون البلاد... وهو جبار طاغية وهو يعتمد فى ذلك على نفوذه وثقة السلطان به حتى إذا تخلى عنه لقى مصرعه بين فرح الأهالى وتهليلهم وهكذا تخلص منه النظام وحوله إلى كبش فداء[1].

العارف بالله أبو السعود الجارحى

ذكره بان اياس فى معرض حديثه عن «كاينه (كذا) الزينى بركات بن موسى مع

(١) يقول ابن اياس واصفا إنقلاب السلطان على المحتسب على ابن أبى الجود «وقد أخذ من الجانب الذى كان يأمن إليه» الجزء الرابع ص ٥١

الشيخ سعود»[1] ويبدو أن للشيخ سعود أهمية كبرى فى عصره وذلك يظهر واضحا من خلال الواقعة المشار اليها فهو القادر على توبيخ المحتسب وحتى ضربه، دون أن يتعرض إلى عقاب السلطان الذى لم يستنكف من تدخله «السافر» فى شؤون الدولة وموظفيها السامين بالرغم من أن العاصمة التى تجلّ الشيخ أنكرت هذه المرة فعلته «وأما ما كان من أمر الشيخ أبو السعود فإنه لما فعل بابن موسى ما فعل قامت عليه الدايرة وأنكروا عليه (كذا) الناس والفقراء وقالوا ايش للمشايخ شغل فى أمور السلطة واشتغلت الناس به ولم يشكره أحد على ما فعله بابن موسى»[2].

ويبدو أن جمال الغيطانى قد قدم قراءة خاصة لشخصية الشيخ فهو فى رواية «الزينى بركات» أكبر شيوخ الطوائف سنا ومقاما أنه الخليفة الروحية للقاهرة المملوكية وهو صاحب سلطة أكسبه أياها السن وأقترابه من العامة وهو كذلك ذو نزعة شيعية: أنه شخصية فوق الزمن فهو الماضى والحاضر، وفيه بعض مميزات القاهرة فى كل عصر لأنها مدينة الحسين يرتاح فيها إلى الأبد بعض بقايا جسده.

فى حديث الشيخ حنين متأصل إلى الشهداء وإلى «ابن على بن أبى طالب» حبيب الفقرء «تقول الرواية» ... الشيخ يصغى يقف فى منتصف الفناء تماما تبرق عيناه بفرحة لا تمت لهذا الزمن تموج روحه فى أحوال كربلاء يترحم على آل البيت الذين لا يتسرب إليهم البلى الفناء»[3].

وأبو السعود وأصحابه «يتناقلون ما رآه ما قاموا به من أجل نشر راية الإسلام، التذكير بأهل البيت، بطرواة دم الحسين الذى لم تجففه أزمنة وعصور، فى الكعبة يرثون من لم يجىء، من ذهب إلى الأبد، لا يدركه حى»[4].

وتبدو هذه الشخصية منذ البداية بحمولاتها الدينية والأيديولوجية والمعرفية بمثابة البوصلة التى توجه مصير الزينى فمنذ البداية يستقر الشيخ أبو السعود العارف بالله ساكن كوم الجارح دليلا ومرشدا للزينى ويتخذ صفة وسيط بينه وبين الجماهير التي تطالب به محتسبا. وبذلك يتخذ الخطاب السردى فى تمثّل شخصية هذا المتصوف الشيعى نزعة تمجيدية تعظيمية تتجاوز وضعه التاريخى الحقيقى،

---

(١) «بدائع الزهور» الجزء الخامس ص ١١٤ (وهى حادثة يضرب فيها الشيخ أبو السعود الزينى ويوبخه).

(٢) المرجع السابق: نفس الصفحة.

(٣) «الزينى بركات» ص ٤٥.

(٤) «الزينى بركات» ص ٤٧.

وفى انتقاد العامة له عند سجنه وضربه للزينى أكبر دليل على هذا التجاوز، فيتحول الشيخ بموجب هذا التعديل الذى يمارسه الغيطانى على شخصيته التاريخية إلى نموذج فى علو الهمة والشأن والمقاصد وإلى مثال فى النبل والكرامة والصمود والوفاء والتضحية والمواجهة وغيرها من القيم الأصلية التى زالت بزوال الحسين «صريع كربلاء» هو يجسد مع الشيخ أبى السعود، الأول ميتا والثانى حيا، الحياة والوعى الجمعيين كأن الأمر يتعلق بسيرة قديسين تنتظم حياتهما ضمن حياة الجماعة وتلتحم بها.

د- استنساخ «بدائع الزهور»

إذا كان الغيطانى قد عارض ابن اياس معارضة شكلية واضحة المعالم فى التقسيم التاريخى ولغة النداء ورسم الشخصية وفى نقل عادات العصر المملوكى فإن لكتاب «البدائع» حضورا ذا دلالة أكبر لأنه يستقر فى قلب الرواية بفقرات سردية تغذى متن الحكاية بوقائع نقلها الغيطانى عن المؤرخ المصرى حرفيا أو معدلة بعض الشيء.

ويتعلق الأمر بثلاث حوادث بالغة الأهمية فى حياة الزينى وفى تاريخ مصر. فيختلط لذلك سرد ابن اياس وسرد جمال الغيطانى اختلاطا يصعب معه بسبب هذه المعارضة اللغوية الكلية التى يلجأ اليها الروائى والتى تتوزع فى كامل ثنايا النص، فصل سرد «البدائع» عن سرد «الزينى بركات» بجميع ما يعنيه ذلك من مواقف واشكاليات فى ما يخص محاورة التراث واستلهام الطرائق السردية العربية القديمة التى تتضمنها كتب المؤرخين وكتب السحر والتنجيم وعلم الأخرويات[1] والعجائب ونصوص المتصوفة وغير ذلك.

ولقد التجأ فى استنساخ بدائع الزهور إلى طريقتين:

- يشير فى الأولى إلى مصدره ويهمل فى الثانية ذكر هذا المصدر فتصل المعارضة بذلك إلى أبعد مدى لها.

يدخل نص «البدائع» رواية الزينى باسمه. يقول الراوى الرحالة «جانتى»

---

(١) أنظر: جمال الغيطانى «بعض مكونات عالمى الروائى» «الرواية الغربية واقع وآفاق» دار ابـــن رشـد بيروت ١٩٨١.

«وللأمانة فإننى أنقل عن صديقى الشيخ محمد بن اياس»[1] ثم يورد ما قاله ابن اياس بنصه حول خروج السلطان المملوكى لمحاربة العثمانيين[2] .

وهكذا يتحول ابن اياس إلى شخصية من شخصيات «الزينى بركات» بل أنه يتحول إلى راو يشارك المؤرخ الإيطالى فى سرد الأحداث.

وذكر الغيطانى للمؤرخ المصرى ولكتابه يبرره معطى فنى، ان دخول ابن اياس هنا إلى نص الرواية باسمه كان عن طريق المؤرخ الإيطالى (وهو راو مشارك فى الأحداث) وأشتراك الرجلين فى نفس النشاط الفكرى يجعل احالة المؤرخ الإيطالى على المؤرخ المصرى وكتاب «البدائع» مباشرة ممكنة فعلا ثم كأننا بجمال الغيطانى قد رأى أن يتوج عملية المعارضة التى حاولنا دراسة أبرز معالمها بإدراج نصى للبدائع مرفق بخطاب تمجيدى وضعه على لسان المؤرخ الأجنبى وهو يقدم لقرائه الإيطاليين شخصية ابن اياس.

والحقيقة أن هذا الخطاب ليس إلا صدى لموقف الغيطانى من ابن اياس[3] ويلجأ الغيطاى فى استنساخه «للبدائع» إلى الطريقة الثانية التى أشرنا إليها فيورد بعض فقراتت معدلة بعض الشىء من الكتاب بدون الإشارة إلى ذلك ويفعل الغيطانى ذلك فى مناسبتين:

- حادثة ضرب الشيخ أبى السعود للزينى بركات وترد فى الرواية فى تقرير مرفوع إلى الشهاب الأعظم زكريا بن راضى كبير بصاصى السلطنة[4].
- ويلتجىء الغيطانى إلى ابن اياس أيضا فى تصوير معركة مرج دابق التى وقعت فى الشام بين السلطان المملوكى والسلطان العثمانى. فينسخ وصف الواقعة من «البدائع» حرفيا تقريبا[5].

وهكذا يشارك الغيطانى ابن اياس فى عملية التأريخ من خلال ابداعه الفنى و«الفن وحده هو الذى يستطيع أن يجمّد لحظة معينة وينقذهامن العدم لأن الفن

---

(١) «الزينى بركات» ص ٢١٧.

(٢) «بدائع الزهور» الجزء الخامس (ربيع الأخر سنة ٩٢٢ هـ) ص ٤١- ٤٢ «الزينى بركات» ص ٢١٧- ٢١٩ (لم نورد الحادثة كما جاءت فى البدائع والزينى لطولها).

(٣) أنظر: جمال الغيطانى «ابن اياس صاحب بدائع الزهور» الهلال ديسمبر ١٩٧٦ ص ١٤٣.

(٤) «الزينى بركات» ص ٢٤٣- ٢٤٤- «بدائع الزهور» الجزء الخامس ص ١١٤.

(٥) «بدائع الزهور» الجزء الخامس ص ٧٠- ٧٢- الزينى بركات ص ٢٤٥- ٢٤٧.

نوع من مقاومة الفناء ومن مقاومة الصيرورة الرهيبة للدهر»[1] وفى الوقت نفسه يحقق الغيطانى ما يسميه «بوحدة التجربة الإنسانية»[2] ولعله بمزجه بين سرده وسرد ابن اياس قد تخلص وخلص الرواية العربية (على حد تعبيره) من «الاحساس بالدونية ومن الإرهاب الابداعى الغربى»[3] فأصبح «أكثر وعيا بامكانية التراث وبضرورة تجاوز الفجوة بين الأساليب اللغوية وأساليب التعبير الفنى التى كانت موجودة وبين الاشكال الحديثة وبضرورة... وامكانية خلق شكل عربى متميز فى الرواية»[4].

٢- الحاضر فى قلب الماضى

(أ) التلاعب بالزمن ونسف بناء التاريخ الكرونولوجى

إن الأهمية القصوى التى اكتساها الزمن فى الأدب الحديث لا تسهل بالمرة عمل الناقد. فكلمة «زمن» تصطبغ بمفاهيم مختلفة بحسب الاطر المرجعية التى نعطيها ايها «فهناك على الأقل ثلاثة أزمنة متداخلة فى كل عمل روائى: زمن الحكاية، زمن الكتابة، زمن القراءة»[5].

وزمن الحكاية هو عادة البعد الذى يصطدم به القارىء أولا. ففى أى عهد تقع المغامرة المروية؟ هل تغطى أربعين سنة من حياة أسرة عبر تعاقب أجيالها أم أنها تتوقف عند لحظة بعينها لا تتجاوز الوقت الذى يحتاجه أعلان حكم بالإعدام أو تغير ضوء حركة المرور؟ وهل هذه المدة المتراوحة بين عشرات السنين وبضعة لحظات هى شىء خارجى كرونولوجى أم أنها تخفى وراءها زمنا نفسانيا وجوديا لا تقسيه ساعة ولا تضبطه رزنامة؟ وهل تدخل كل مدة ضمن مدة أخرى جماعية عامة أم أنها تتناقض مع فضاء الزمن الاجتماعى منظور اليه من الخارج؟.

أنه لا شك أننا لا يمكن أن نتحدث فى أية رواية كانت وخاصة فى الرواية الحديثة عن نظام كرونولوجى بل أحرى بنا أن نلامس هذا الزمن الفسفسائى الذى يتميز به

---

(١) «حوار مع الروائى جمال الغيطانى» «المستقبل العربى» العدد ٥ سنة ١٩٨٥ ص ١٤١.

(٢) «مشكلة الابداع الروائى» (ندوة شارك فيها الغيطانى فصول جانفى/ مارس ١٩٨٢ ص ٢١٣.

(٣) حوار مع الروائى جمال الغيطانى المستقبل العربى (مرجع مذكور) ص ١٤٨.

(٤) المرجع السابق: نفس الصفحة.

(5) T R. Ouellet: " L' Univers Du Roman" P: 129.

الخطاب الروائى فمهما كانت بساطة الحكاية وإضافة إلى أعتمادها على عدد محدود من عناصر المغامرة المحكية فإنها تستعمل فى الأصل جهازا زمنيا معقدا.

وإذا كانت هذه خاصية لصيقة بكل عملية حكى مهما كانت بدائيتها فإنها أصبحت فى الرواية الحديثة صفة من صفات السرد. ولدراسة هذا الزمن فى تركيبه وصيغه السردية التجأ معظم علماء السرد إلى تقسيم جوهرى له فاعتبروا أنه واقع فى مستويين: زمن الشىء المحكم وزمن الحكاية أو زمن المدلول وزمن الدال على حد تعبير جيرار جينات[1] ولقد لاحظ الكثير من النقاد أن القصة الحديثة لم تعد تراعى كثيرا زمن المدلول بل هى صارت «تقصد أساسا إلى كسره واتلاقه مستفيده فى ذلك من الفن السينمائى الذى يعتبر فنا للتركيب متميزا ومن الرواية البوليسة أو رواية اللغز التى تبدأ بخاتمة القصة لتعود فى الأخير إلى نهايتها»[2].

ولقد تأثر جمال الغيطانى بالرواية المعاصرة التى «يقابل فيها المؤلف عن قصد المرجع الزمنى منظما نصه القصصى لا حسب تسلسل أحداث الحكاية بل بالاعتماد على تصور جمالى أو مذهبى جعله يتصرف فى تنظيم هذه الأحداث فى نطاق نصه القصصى»[3] فيلجأ إلى مبدأ التنافر Distorsion فى عرض الأحدى عشر سنة من عصر المماليك التى تغطيها أحداث الرواية عرضا متميزا معتمدا فى ذلك مجموعة من الوسائل لتقديم هذه الأحداث تقديما خاصا ابتعد من خلاله بشكل حاسم عن الكتابة التاريخية الكرونولوجية كما يتضح ذلك من خلال البدائع. فاستقل زمن الخطاب من حيث هو خاصية من خاصيات الاجناس الأدبية عن زمن التاريخ نهائيا وانفصل أيضا تبعا لذلك عن الكتابة التراثية ليستقر فى قلب المعاصرة. فما هى الوسائل التى اعتمدها الغيطانى فى ذلك؟.

تسير رواية «الزينى» طبقا لتسلسل زمنى معكوس فتبدأ سنة ٩٢٢ هـ تاريخ هزيمة المماليك فى حربهم ضد العثمانيين أى أنها تبدأ بنهايتها ويصدر المقتطف الأول للرحالة البندقى بهذه الكلمات «لكل أول آخر ولكل بداية نهاية»[4] وهكذا يعاد

---

(١) أنظر Figures III P: 77 (ولمزيد من الاطلاع أنظر أيضا التقسيم الذى أعتمده تودوروف (Les Catégories Du Récit Littéraire) Communications 8 Paris Seuil 1981.

(2) "Les Catégories Du Récit Littéraire" P: 146.

(٣) جميل شاكر: سمير المرزوقى: «مدخل إلى نظرية القصة» دار التونسية للنشر (بدون تاريخ) ص ٧٩.

(٤) «الزينى بركات»: تصدير المقتطف الأول للرحالة البندقى (صفحة بدون رقم).

ترتيب الزمن (رغم ما توحى به هذه الجملة من سيولة خطية) (أول... آخر، بداية... نهاية). أن الرواية تنفتح على نهايتها. أليست نهايات الأشياء تحمل مصائر الناس؟ فهى خلاصة التجربة.

ألا تكون النهاية فى لحظة اكتمالها بداية لشىء جديد ومصير جديد. فالزمن حلقات متسلسلة لا انقطاع فيها بين الماضى والحاضر. الحاضر آخر لأول ونهاية لبداية ولكنه أول لآخر وبداية لنهاية علاقة جدلية بن البداية والنهاية فإذا بدأت بالنهاية وعدنا إلى البداية فإننا نكون قد ألمحنا ضمنيا إلى أن الخاتمة تحتوى البداية أو أن «الخاتمة تتضمن مؤشرات وخصائص العناصر التى ظلت فاعلة فاستمرت عبر الزمن. تتصل حلقات التاريخ بعضها ببعض فى علاقة سببية وطيدة فليس هناك فى هذا الاتصال امكانية لشىء قليل أو أكثر من الاعتباطية أو الصدفة. وتمثل هذه البداية (باعتبارها بداية زمن السرد ونهاية زمن الحكاية) «سابقة» فى مصطلح جيرار جينات[١] .

والسابقة تعتبر من خاصيات الرواية الحديثة. فالرواية التقليدية التى نجدها فى القرن التاسع عشر على الخصوص لا تقبل بسهولة هذه العملية إذ أنها تفقدها واحدا من أهم شروطها وهو التشويق. إذ أن الراوى يبدو وكأنه يكتشف الحكاية جنبا إلى جنب مع قارئه. ولذلك يؤكد جيرار جينات أنه من الصعب علينا أن نجد عددا كبيرا من السوابق عند كاتب مثل بلزاك أو ديكنز أو تلستوى. كيف تتوضح هذه السابقة من خلال المقتطف الأول وماذا يمكن أن يكون دورها فى النسيج السردى.

تتحدد السابقة الشخصيات الأساسية للقصة فتضعها جنبا إلى جنب تحدد الملامح العامة لشخصية الزينى بشكل يثير الانتباه ويستعدى كشف الباطن ماذا وراء هذا الرجل الغامض فى لحظة غامضة منبئة بالهول (عشية دخول العثمانيين إلى القاهرة)؟ ويحدد المؤرخ أيضا بعضا من ملامح شخصية الفتى الازهرى سعيد الجهينى فهو قريب من الزينى يعرف أسراره. ماذا يمكن أن تكون علاقة طالب أزهرى برجل خطير مثل الزينى. ويلجأ الغيطانى من خلال رواية الرحالة البندقى إلى إثارة الغموض ومنذ الوهلة الأولى حول هذه العلاقة. فسعيد الجهينى يبدو مواليا للزينى أنه يشيع بين الناس أن الزينى «يرسل الاتباع إلى بلاد مصر يستنفر مشائخ العربان لارسال رجالهم إلى القاهرة»[٢]

---

(١) تتمثل السابقة فى إيراد حديث سابق للنقطة الزمنية التى لغها السرد (Figures III P: 82.).

(٢) «الزينى بركات» ص ١٣.

لمقاومة جيوش سليم العثماني. وهى ملاحظة وان كانت تبدو غير ذات أهمية فى سياقها إلا أنها تتحول شيئا فشيئا بتطور أحداث القصة الى تكشف عن صراع بين الزينى وسعيد إلى شىء يناقض طبيعة سعيد وطبيعة الزينى ونوع المعركة القائمة بينهما وتظل تصريحات سعيد حول استنفار الزينى للأعراب أمرا غير قابل للتصديق فالزينى خائن موال للأعداء وسعيد كاره لذلك معاد للمحتسب بدرجة تمنعه من أن يوالى جواسيس الزينى وينخرط معهم فى إثارة مثل هذه الأخبار التى كانت همها الأول تجميل صورة الزينى أمام الجماهير والتستر على خيانته. ويقول المؤرخ البندقى أيضا «قيل بوجود فرقة خاصة من أشداد البصاصين تتبعه شخصيا لا يعرف من رجالها مخلوق أين يعيشون كيفة يعملون هذا أمر خفى لا يدرى به إنسان، وهذه لا علاقة لها بفرقة بصاصى السلطة التى يرأسها رجل عتى معروف»[1] . وتظل هذه الفرقة التى قيل بوجودها شيئا مخيفا مزعجا يتوقع القارىء (وزكريا رعيم فرقة البصاصين الرسمية) مسؤوليتها عن بعض ما يقع من الأحداث.

فالسابقة اذن زيادة على تحديدها شخصيتى سعيد والزينى وهما مدار الصراع القائم فى الرواية تلجأ من خلال هذا التحديد إلى خلق ما يشبه اللغز البوليسى يلح على ذهن القارىء ويشد انتباهه. وفعلا فإن لغز موالاة سعيد للزينى لا ينكشف إلا فى آخر الرواية حين نكتشف ان جواسيس الزينى أجبروه على ذلك بعد خروجه من المعتقل. لقد حولوه إلى آلة فى أيديهم، دمروا أعصابه وقتلوا فيه كل شىء «بعد عودته من الرحلة طلب منه رجل أتاه دائما هناك جالسه أياما طويلة، طلب منه الذهاب إلى دكان حمزة كالمعتاد ولو جاءت سيرة الزينى أمامه لو تساءل الناس عن سر اختفائه يقول (رجاه الرجل بأدب) ان الزينى فى مكان قريب يعد العدة ويجمع المال والسلاح ولم يمانع سعيد وأى مأخذ فى هذا، تساءل الناس فى الدكان عن غيبة الزينى قال «أنه يرسل الاتباع إلى بلاد مصر، يستفر مشايخ العربان لارسال رجالهم إلى القاهرة...» يذكر يوما شخص افرنجيا بدا مصغيا لكل ما يقال»[2] أما فيما يخص فرقة البصاصين خاصا به يجس الأخبار والأحوال، لم يتبعه بصاص واحد. إنما هم رجال المحتسب العاديون، سنين طويلة وزكريا يجهد نفسه، يبذل طاقات لا أول لها ولا آخر لكى يعثر على بصاص واحد يتبع الزينى، لم يستطع رجاله، أيقن من

---

(١) «الزينى بركات» ص ١٢.

(٢) «الزينى بركات» ص ٢٥٧.

براعة رجال الزينى فى التخفى، عمل لهم ألف حساب وحساب، أدرك زكريا أنه خدع خدعة عميقة، تمنى زكريا لو وجد نظام بصاصين فعلا يتبع الزينى وألا يدرك أن الأمر كله إشاعة أطلقها الزينى، بنى نظاما فى الهواء أوجده ولم يوجده»[1] ويمكن أن نقرب هذه العملية التى يلجأ إليها الغيطانى فى إدراج ملاحظات فى أول الرواية تتحول شيئا فشيئا وعبر تطور الأحداث إلى ألغاز لا يكشف أمرها إلا فى آخر الرواية مما يسميه جيرار جينات بالفواتح» amorces وهى معطيات لا يفهم معناها الحقيقى إلا فيما بعد»[2] وترتبط عادة بالقصص البوليسية حيث تلعب دور مؤشرات يتمكن القارىء بفضلها من الاقتراب شيئا فشيئا من حل اللغز ويعرف جينات الفاتحة وهى «ليست مبدئيا فى المكان الذى تحتله من النص إلا كبذرة بلا معنى نكاد لان نحس بها ولا نعرف قيمتها كبذرة إلا فيما بعد وبصفة استذكارية»[3] غير أننا هنا لسنا فى الحقيقة أمام فاتحة حقيقية بل أننا أمام فاتحة مزيفة "Fausse amorce ou Leurre" أو خدعة[4]. فخدمة سعيد الزينى من خلال تجميل صورته أمام الجماهير كما ذكرنا تثقل على القارىء شيئا فشيئا وتحيره وتجعله يشك فى نوايا سعيد. فكيف يمكن أن يكون سعيد نصير المحتسب وهو الخائن الموالى للأعداء. ثم أين فرقة البصاصين التابعة للزينى. أنها فى كل مكان ولكن لا يبدو منها شىء. وينكشف سر الفاتحة فى الأخير فإذا هى ليست فاتحة فما قاله المؤرخ ليس إلا أدراكا للواقع من الخارج. صحيح أن سعيد قال ما ذكره المؤرخ ولكن سعيد كان يخضع فى ذلك لرغبة السلطة التى أفقدته وعيه، وصحيح أن المؤرخ يعلمنا من خلال قوله بوجود فرقة بصاصين تابعة للزينى «بحقيقة» تتناقلها القاهرة كلها ولكنها حقيقة من صنع الزينى ورجاله التابعين لديوان الحسبة. ويذكر جيرار جينات أن هذه الفواتح المزيفة هى خاصية أخرى من خاصيات القصص البوليسية حيث يلجأ الكاتب إلى إدراج مجموعة من الفواتح المزيفة، التى توقع فى القارىء فى الخطأ وتمكن الكاتب من الوصول إلى صدمة الخاتمة التى يبحث عنها»[5].

وإذا كان المقتطف الأول من كلام الرحالة يلجأ إلى مثل هذه الأساليب فى تصوير

(١) «الزينى بركات» ص ٢٦٢.

(2) Figures III P: 113

(٣) المرجع السابق ص ١١٣.

(٤) المرجع السابق ص ١١٤.

(٥) المرجع السابق ص ١١٤.

شخصيتى سعيد والزينى فيخدع القارىء ويثير حيرته، فإن اهتمامه ينصب أساسا على تقديم «بعض عوالم النص فى غير موقعها من بنائه وذلك عبر خلق التوقعات العديدة لدى القارئ لجعله أكثر تمسكا بمتابعة القراءة وأثناءها تتحقق التوقعات ولذلك ابعاده فى عملية قراءة النص وتأثيرها على القارىء»[1] وهو ما يطلق عليه جينات مصطلح نبأ ويرد النبأ غالبا كما يقول هذا الناقد فى هذا الضرب من السوابق فى العبارة المألوفة «سنرى فيما بعد»[2] ووظيفته فى نظام الأحداث تتمثل فى خلق حالة من الانتظار عند القارىء. غير أن جمال الغيطانى يحذف عادة هذه الملاحظات المنبئة بالتوضيح الاجل لمثل هذه الأنباء لمزيد تغذية جو الانتظار هذا ثم لأن المؤرخ الإيطالى ليس الرواى الوحيد فى القصة ونظرا كذلك لطبيعة السرد من الخارج وهو يخلق مجموعة من الفراغات تتوضح عبر السرادقات. فالسارد الإيطالى يجهل هو نفسه مصير القاهرة الحقيقية رغم أن كل شىء يوحى بوقوع مصيبة عظمى وهزيمة نكراء. ويكاد كامل المقتطف الأول باعتباره سابقة ضخمة يعج بهذه الانباء. فالقاهرة فى حالة هلع شديد «أرى وجه المدينة مريضا يوشك على البكاء امرأة مذعورة تخشى اغتصابها آخرالليل. حتى السماء نحيلة زرقاء صفاؤها به كدر مغطاة بضباب قادم من بلاد بعيدة، أذكر قرى الهند الصغيرة إذ يدركها الوباء يثقل هواؤها بالرطوبة.. الليلة تنتظر البيوت أمرا قد يأتى غدا أو بعد غد»[3] أنها تعيش خوفا يشاهد فى كل مكان وعززه وجود المنسر (قطاع الطرق) والعسس والمماليك «بالتأكيد لن أنجو من العسس، المنسر، المماليك بيوت المدينة كلها مغلقة مرعوشة، تود لو توارت، تنفى إلى الأمام المرجو. شموع بيتى مطفأة أخشى تراقص الاضواء فى أحداق العيون المتلصصة[4] مشبع بروائح الموت، تنتشر الإشاعات» سمعت من العامة أن كثيرا من أعيان الناس والمشايخ نقلوا الثمين الغالى من ثيابهم وحوائجهم إلى الأماكن البعيدة المجهولة، رحلوا عيالهم من الارياف، هجروا بيوتهم وسكنوا المزارات وفساقى الموتى، سمعت بكثير من الإشاعات كل إنسان يقول ما يحلو له،

---

(١) سعيد يقطين: «صيغ الخطاب الروائى وأبعادها النصية»: الفكر العربى المعاصر العدد ٤٨- ٤٩ شباط ١٩٨٨ ص ٤٤.

(2) Figures III P: 111.

(٣) «الزينى بركات» ص ٧.

(٤) «الزينى بركات» ص ٨.

أى شخص يدخل فيما يعنيه وما لا يعنيه»[1].

وتتعزز هذه الإشاعات بأخبار مخيفة مهولة تحمل أصداء الهزيمة «وأهتز الناس عندما سرت أقاويل بوصول رسول إلى القاهرة قادم من الشام جاء عبر دروب الصحراء طلع إلى القلعة واجتمع بنائب الغيبة ونقل إليه أخبارا مفزعة مؤداها أن جيش السلطان هزم فى مكان قرب حلب ولم تعرف التفاصيل»[2].

وهكذا يعزز المؤرخ الإيطالى مشاهداته بنقل أخبار الناس بصيغة المنقول غير المباشر «سمعت من العامة أن...» ولكنه يلجأ إلى إيراد نص دينى من خطبة جمعة بصغة المنقول المباشر «ألم يذكر أحد المشايخ الصالحين فى خطبة الجمعة الماضية» ان أوان الريح التى تهب قبل القيامة، ستنكس كل شيء ريح يرسلها الله عز وجل يمانية ألين من الحرير وأطيب من نفحة المسك فلا تدع أحدا فى قلبه مثقال ذرة من الإيمان بوجود الخالق أو الحق أو العدل تبعد الأب عن بنيه والأخ عن أخيه ويبقى الناس مائة عام لا يعرفوه دينا أو ديانة وهو شرار خلق الله وعلى هؤلاء تقوم الساعة»[3].

هكذا نلاحظ كيف يتم الحفاظ هنا على كلام صاحبه فيجاور بذلك بنية السرد التسجيلى الذى يحكى واقع الخوف والرهبة. فيعزز الشعور بالخوف إذ يأتى النص الدينى هنا ميثوثا ضمن كلام الرحالة ومقدما إلى جمهور المصلين وهو يضخم لنا صورة الواقع المحكى زمنيا بتقديم صورة عن عالم ما قبل القيامة من خلال مقارنته مع الزمن الحاضر»[4] وما دام النص السردى أن نص المؤرخ الإيطالى متصلا بعالم مضطرب فإن النص الدينى يأتى انذارا بالهول وتفسيرا ميتافيزيقيا لفساد القاهرة لأن الابتعاد عن عالم التقوى لا يعنى فى المنطق الدينى غير مزيد من الاضطراب الذى يسجله الرحالة. هكذا يستعمل المقتطف الأول الذى تبتدىء به الرواية فى شكل مجموعة من الانباء تمهد الطريق أمام الأحداث الهائلة التى ستعرفها الرواية والتى ستعود إليها السرادقات بالتفصيل لتبحث فى أمر الهزيمة وأسبابها غير أن هذا الفصل رغم أنه سابقه، يلجأ فى توضيح عالم القاهرة عشية دخول سليم الأول إليها ولايجاد شبه تفسير أولى إلى عرض بعض تفاصيل صور عمل الزينى فيرتد النص

(١) «الزينى بركات» ص ٨.

(٢) «الزينى بركات» ص ١٤.

(٣) «الزينى بركات» ص ١٢.

(٤) «صيغ الخطاب السردى وأبعادها النصية» ص ٤٥.

إلى زمن قبل زمانه فيكون بذلك مجموعة من اللواحق[1] فى قلب السابقة على تعبير جيرار جينات وهى عملية استرجاع فى قلب الاستباق.

ولتدليل على هذه الصيغة نذكر قصة الجارية والعطار[2] ان نتيجة هذه الحادثة كان شعورا خفيا بالرهبة فى أعماق الناس[3] وهكذا يبدو الاسترجاع فى قلب الاستباق (أو اللاحقة على السابقة) متظافرا مع مجموعة الانباء التى ذكرناها فى وصف صورة القاهرة المضطربة فى بيان بعض ملامح شخصية الزينى فى الماضى الذى سنعود إليه بعد انتهاء السابقة الكلية التى يمثلها مقتطف الأول فتحقق اللاحقة هى أيضا درجة من أخبار القارىء ببعض عوامل النص الروائى وتخلق لديه أحساسا بالتوتر نتيجة التوقعات التى تثيرها لديه بل إنها تؤكد منذ بداية النص على طبيعة الزينى بركات باعتباره شخصا قويا «يملك مهابة أسطورية تقربه من صورة الأب الإله الذى يستطيع أن يخلق حوله دائرة مغناطيسة خادعة تتيحها له قدرات خاصة تبدأ من الجسم القوى الصلب والعينين البراقتين المؤثرتين وتنتهى بما يبديه من ترفع على الدنيا وعلو فوق الاطماع والاحقاد والترهات.إنها صورة الدكتاتورى الذى يتدخل فى كل شىء ويعلم كل شىء حتى أدق أسرار المواطنين وما يجرى فى المخادع بين الرجل وامرأته»[4] وهذه الصورة الغريبة هى التى ستتكفل السرادقات بالكشف عنها وحل لغزها.

حين ينتهى المقتطف «أ» من كلام الرحالة يبدأ زمن الحكاية فنعود القهقرى إلى سنة ٩١٢ هـ. ويذكر الفصل الأول من زمن الحكاية وهو السرادق الأول لعلى

---

(١) اللاحقة فى مصطلح جيرار جينات تتمثل فى إيراد حدث سابق للنقطة الزمنية التى بلغها السرد. أنظرك Figures III P: 82.

(٢) «الزينى بركات» ص ١٠- ١١ (سنعود إلى هذه القصة وبعض أبعادها الشكلية والدلالية فى مكان آخر من البحث).

إن تحليلنا هنا لقصة «الجارية والعطار» باعتبارها لاحقة لا يعنى أننا فى دراستنا للتنافر الزمنى سوف نعالج البنيات الصغرى (micro- structures) لهذا التنافر.

أولاً لأن هذه الدراسة تحتاج إلى بحث خاص وثانيا (خاصة) لأن الرواية لا تحدد دائما تواريخ مضبوطة أو إشارات زمنية واضحة تمكننا من ترتيب النص كرنولوجيا حسب موقعها من زمن الحكاية وحسب ترتيب ظهورها فى النص القصصى ولذلك فرغم وجود مجموعة من اللواحق فى قلب هذه السابقة التى نحن بصدد تحليلها والتى يمثلها المقتطق «أ» فإننا سنعامل هذا المقتطف باعتباره استيباقا كليا بغض النظر عن اللواحق التى يتضمنها وما إشارتنا إلى هذه اللاحقة لأنها تقترب فى وظيفتها من السابقة.

ما جرى لعلى ابن أبى الجود وبداية ظهور الزينى بركات بن موسى شوال ٩١٢ هـ»[١] يمتد السرادق الأول على مسافة ويمين فقط من ثامن شوال إلى عاشر شوال ويواصل السرادق الثانى النسق الخطى الذى يسلكه السرادق الأول فيهتم بشروق نجم الزينى وثابت أمره وطلوع سعده واتساع حظه»[٢] ويمتد من ذى القعدة ٩١٢ هـ إلى ذى الحجة من نفس السنة أى يستغرق مسافة شهر واحد تقريبا[٣] وهذا الاتصال الزمنى المتقطع الذى يرسمه السرداقان معا تبرره عدة معطيات.

- ضرورة التأكيد على غرابة صعود الزينى إلى منصب الحسبة فطريقة صعوده تثير الجدل فى الحوارى والأحياء القديمة والمساجد ومقامات الأولياء وحمامات النساء، فالعامة تزكى الزينى وتطالب به عندما تسمع برفضه للمنصب، والشيخ أبو السعود باطن القاهرة ووعيها الضارب فى عمق التاريخ الشعبى يوافق العامة فى اعتبارها الزينى أجدر إنسان. بالمنصب الذى «رفضه».

ولذلك قمية كبرى فى علاقة الزينى بجمهور الناس فالزينى يرفض ظاهريا المنصب ولكن الدفاتر السرية لزعيم فرقة البصاصين زكريا بن راضى تؤكد ان فى الأمر خدعة وان الزينى دفع مالا للحصول على المنصب «ثلاثة آلاف دينار كاملة سلمها إلى الأمير قايت باى يشترى بها بركات منصب الحسبة»[٤] وهذا التضارب بين الظاهر (الورع والتقوى) والباطن (الخديعة والوصولية)سيكون أهم سمة من سمات شخصية الزينى وتطور مستقبله السياسى.

- إن تعلق العامة بالزينى وغموض سياسته المتراوحة بين ارضاء الطبقة السياسية الحاكمة ومغازلة الطبقة الشعبية تثير حوله الشكوك. يقول زكريا الذى لا يدرك أول الأمر طبيعته رغم جواسيس الكثيرين «هذا الزينى لا يثير اطمئناننا»[٥] ولذلك يطالب زكريا أعوانه بجمع «أقصى ما يمكن من معلومات وبيانات عن الزينى بركات وارسالها اليه أولا بأول ثانيا استنفار كافة بصاصى القاهرة لتلتفت عيونهم

---

(١) «الزينى بركات» ص ١٧.

(٢) «الزينى بركات» ص ٧١.

(٣) ليس هناك إشارة زمنية مضبوطة تمكننا من تحديد الفترة الزمنية التى يستغرقها هذا السرادق وإنما اعتمدنا تحديدا تقريبا إنطلاقا من الوثائق المؤرخة التى يعرضها هذا السرادق.

(٤) «الزينى بركات» ص ٣٩.

(٥) «الزينى بركات» ص ٦٠.

إلى كل صغيرة وكبيرة خلال تجمع الناس، أصغاؤهم إلى ما يقوله الزينى، المطلب الثالث أن يرتفع عدد التقارير إلى أربعة وعشرين تقريرا بواقع تقرير كل ساعة»[1]
هكذا يتحرك جهاز الجوسسة ضد الزينى بركات نفسه يتجند زكريا بن راضى ومعه جهازه لرصد تحركات المحتسب.

- شارك السرادق الأول والثانى اذن فى تغذية الغموض الذى لاحظناه فى المقتطف «أ» من كلام الرحالة والذى تتسم به شخصية الزينى فرغم بعض الدلائل التى تشير إلى الطبيعة الوصولية للمحتسب إلا أن القارىء لا يتوصل بشكل حاسم إلى« أدراك الهوية السياسية لهذا الرجل وهو أمر معقول (بقطع النظر عن الاشاعات التى تقول انه دفع مالا من أجل المنصب) فقد ذكرنا ان صعود الزينى أخذ شكل الإنقلاب السياسى. وكثيرا ما تبدو الانظمة التى تصل إلى السلطة بهذه الطريقة غامضة من حيث اختياراتها، لكثير من الوعود التى لا يتضح أمرها إلا مع الزمن ومع قدرة هذه النظمة على تحقيق ما وعدت به. فرغم الانتقادات التى يوجهها سعيد للنظام الجديد يظل هذا النظام غير واضح تماما فماذا تعنى مثلا هذه المواجهة بين الزينى والطبقة السياسية حول تعليق الفوانيس وهل تعليق الزينى لها دليل على سياسة اجتماعية شعبية ومقاومة لظلم المماليك وإيقاف لنهبهم لأموال الناس أم أنها وسيلة متطورة للمراقبة تختلف فى أساليبها عن مفهوم زكريا للأمن.

هكذا يساهم السرادقان الأول والثانى وهما يسلكان زمنيا نسقا خطيا فى خلق نوع من الغموض حول شخصية الزينى وهو أمر سيتكفل السرادق الثالث بتوضيحه.

يعود بنا السرادق الثالث إلى أحداث شوال من سنة ٩١٢ هـ «السرادق الثالث وأوله وقائع حبس على بن أبى الجود »[2] فيمثل بذلك لاحقة أو استذكارا ويمكن تسمية هذه اللاحقة اعتمادا على جينات «لاحقة متممة أو احالة وهى تمثل وحدة سردية استذكارية تأتى لسد فراغ سابق حصل فى جسم الرواية وهو فراغ مؤقت يقع ملؤه بشكل آجل بحسب منطق سردى متحرر نسبيا من خطية الزمن، ويمكن أن يكون هذا الفراغ نوعا من القفز الزمنى الذى يلجأ إليه الروائى ولكنه يمكن أن يكون قفزا من نوع آخر فالرواية لا تبدى أية ثغرة من الناحية الزمنية إلا أنها تسقط

---

(١) «الزينى بركات» الصفحة نفسها.
(٢) «الزينى بركات» ص ١٢٦.

عمدا أحداثا مهمة وقعت فى نفس الفترة التى تسرد فيها أحداث أخرى»[1] ويطلق جينات على النوع الأول مصطلح اضمارEllipse وعلى النوع الثانى مصطلح «أسقاط» Paralips.

وواضح ان اللاحقة التى تلجأ إليها رواية «الزينى بركات» هى من النوع الثانى. فالسرادق الأول يكتفى «بما جرى لعلى بن أبى الجود» هو يعنى بذلك ايقافه فقط. ثم تختفى شخصية المحتسب السابق لتسرد علينا الرواية «بداية ظهور الزينى بركات بن موسى» فى السرادق الأول و «شروق نجم الزينى بركات وثبات أمره وطلوع سعده واتساع حظه» فى السرادق الثانى. وهى وقائع تقع زمنيا فى نفس الفترة التى كان فيها على بن أبى الجود محبوسا فقد سلم على بن أبى الجود إثر ايقافه مباشرة إلى الزينى بركات الذى عوضه «يا أهالى مصر/ أمر مولانا السطان بتسليم المجرم/ على بن أبى الجود/ إلى ناظر الحسبة الشريفة/ الزينى بركات بن مسوى ليتولى أمره/ ويأخذ حقوق الناس منه»[2].

وتصنيف الأحداث بهذا الشكل له دلالة واضحة «فهذا النوع من اللواحق يكون عنصرا قائم الذات فى الروايات البوليسية التى يتطور سير أحداثها بتطور لغز وتأويله»[3] وقد أشار جينات إلى هذه الدلالة حيث قال «إن مبدأ الدلالة المؤجلة أو المعلقة لهادور كبير فى تطوير آلية اللغز»[4] ويشير إلى أن هذا النوع من الكتابة هو أقرب إلى الكتابة الشعبية التى تؤكد كثيرا على مفهوتم خلق اللغز وفكه[5].

ومما لاشك فيه ان الغيطانى أجل الحديث عن وقائع حبس على بن أبى الجود حتى يبقى على غموض شخصية المحتسب «الزينى بركات» لأنه مع السرادق الثالث ومع ممارسات التعذيب التى سيسلطها المحتسب على سلفه سوف يتوضح الوجه الحقيقى للزينى.

ونشير هنا إلى أن السرادق الثالث وان كان يعود إلى سنة ٩١٢ هـ إلا أنه

---

(1) Figures III P: 92.

(٢) «الزينى بركات» ص ٧٢.

(٣) «مدخل إلى نظرية القصة» ص ٨٣.

(4) Figures III P: 92.

(٥) المرجع السابق، نفس الصفحة.

يتجاوز النقطة التى وصل إليها السرد فى السرادق الثانى فهو بعد ذكر وقائع حبس ابن أبى الجود، يصور إعدامه الذى وقع سنة ٩١٤ هـ وينتهى بعد سنة ٩١٤ هـ أى بعد إعدام على بن أبى الجود كما صوره الرحالة البندقى(١).

وكما أشرنا إلى ذلك فى الفصل الأول من هذا البحث فإن الرواية تقفز بعد السرداق الثالث إلى سنة ٩٢٠ هـ أى أنها تسقط ست سنوات من عمر الحكاية وقد قدمنا تبريرا كافيا لهذه القفزة. وحين تعود السرادقات الباقية إلى أحداث ٩٢٢ هـ تتوضح كل الإشارات التى أوحى بها كلام الرحالة فتأتى بشكل مفصل كل الإشارات التى تضمنتها البداية/ النهاية فنعيش لحظة بلحظة تفاصيل هزيمة المماليك فى مرج دابق ودخول سليم الأول وجنوده إلى القاهرة وانتهازية الزينى بركات الذى تحالف مع أعداء بلده.

هكذا يلتجىء النص الروائى إلى هذا التنافر الزمنى فيستمتع بحرية مطلقة عندما يجعل التاريخ مادة لكتابته «فالرواية تختار الأحداث كبيرة كانت أم صغيرة بدقة متناهية فتربط بينها لأن الأحداث المكونة للتاريخ لا تحكمها الصدفة وتحديد موقع الأحداث من التاريخ يجعل الاثبات أكثر اقناعا»(٢).

فتسقط بعض التفاصيل. والأحداث هنا (كما سنرى فى فصل قادم) تجمع بين التاريخ والرمز أى بين الماضى والحاضر. وتجمع أيضا بين الكتابة التاريخية والكتابة الروائية. وهى تستغل هذا التنافر لخدمة أغراضها الدلالية ولبيان البعد الرمزى للقصة حين تجعل من أحداث الماضى قاعدة لرؤية الحاضر وتغييره. ولكنها تستغل هذا التنافر لتلتقى بأهم عناصر الحداثة الروائية التى تبحث عن ترتيبها الخاص للحدث بكل ما يمكن أن تثيره فى القارىء من حالات انتظار وخيبة، لأن الرواية طافرة دائما وقابلة لأن تثبت أو تنفى كل ما يخطه بعض كيانها الكتابى.

إن «الزينى بركات» تقدم للقارىء التاريخ كأرضية تدوس عليها ولكنها تتحرر من ثقل التاريخ لتبنى زمنها الخاص وبذلك تتحررمن ثقل الأرض «فمن يدوس هو الذى يحمل الأرض والمكان»(٣).

---

(١) لا تثير المقاطع السردية التى تأتى بعد مقتطق الرحالة «مقتطف» ب والتى يتضمنها السرادق الثالث أية إشارة تاريخية تمكننا من ضبط دقيق للمدى الزمنى التى استغرقه هذا السرادق.

(٢) سامية أسعد: «عندما يكتب الروائى التاريخ» فصول جانفى/ مارس ١٩٨٢ ص ٦٨.

(٣) مطاع صفدى: «بحثا عن النص الروائى»: الفكر العربى المعاصر جانفى/ فيفرى ١٩٨٨ ص ٤.

ب- البحث عن تعدد الأصوات وتنويع وجهات النظر

ينفتح الخطاب الروائى فى الزينى بركات على خطاب مسرود[١] عندما ننظر إليه فى طبيعته الداخلية أى عندما ننظر إليه فى ذاته وهو خطاب معروض عندما ننظر إليه فى علاقته بباقى النص أى بباقى الخطابات التى تتضمنها الرواية. إن هذا الخطاب هو أولا خطاب الرواى الشاهد (الرحالة البندقى) الذى يسجل كما ذكرنا ذلك ملاحظاته ومشاهداته حول القاهرة وهى على أبواب السقوط فى يد العثمانيين. أنه مسرود من جهة كون الأحداث تقدم لنا من منظور راو مشارك فى الأحداث ولكنها مشاركة محدودة نظرا لأنه أجنبى»[٢] له معرفة ضيقة بمصر وأوضاعها الإدارية والاجتماعية والسياسية.

فالرحالة البندقى يعرف بعض المماليك بل أنه يعرف الزينى نفسه، أصغى «مرتين إلى متولى حسبة القاهرة الزينى بركات»[٣]. هو زيادة على ذلك له معارف من المصريين. إلا أن معرفته بأوضاع البلاد نشأت وتطورت مع رحلاته المتعددة لمصر. وأننا سوف نلمس عبر المقتطفات الخمسة المدرجة فى رواية الزينى والواقعة بين سنتى ٩١٤ هـ و ٩٢٣ هـ أثار هذا التطور على أنه رغم تطور هذه المعرفة من رحلة إلى أخرى فهو يظل يحافظ على وضعية شاهد العيان. وهو بذلك يظل ذا معرفة محددة بالعالم الذى يتحرك فيه فينصب وصفه على الوقائع الخارجية أساسا. وخاصة على الأحداث الغريبة التى شهدتها القاهرة ومصر من صعود الزينى بركات إلى دخول العثمانيين إلى القاهرة. وهو يقدم كل ذلك إلى متلق غير مباشر (المروى له) وهو المتلقى الإيطالى.

وهذان العاملان أى طبيعة مشاهدة ملاحظ أجنبى من الخارج وطبيعة المتلقى أيضا يحددان جنس السرد ووظيفته.

---

(١) أنظر قضية الاختلاف بين الحكى Raconter والعرض Montrer فى المراجع التالية: Wayne C Booth: "Distance Et Point De Vue" Poétique De récit (Collectif) Paris Seuil 1977 PP: 97- 98.
- L' Univers De roman. P: 83.

(٢) لئن كنا نتفق مع جينات حول ضرورة الفصل النظرى بين المسألتين ولقد شعر جينات نفسه بصعوبة الفصل التطبيقى بين هذين الجانبين حين يقول «أنه من المشروع أن نتصور تصنيفا» للأوضاع السردية يأخذ بعين الاعتبار المعطيات المتعلقة بالصيغة والصوت (Fifures III P: 205) أو عندما يضطر فى الفصل المتعلق بالصيغة أن يتوقف لأنه لو واصل تحليله للمس نقطة متعلقة بالصوت (Fifures III P: 214).

(٣) «الزينى بركات» ص ٧.

يقع المقتطف «ب» من أقوال الرحالة سنة ٩١٤ هـ. وهذه أول زيارة له إلى البلاد المصرية. ويؤطر السرد الابتدائى Extradiegetique هذا السرد من الدرجة الثانية Intradiegetique ويحوله بذلك كما ذكرنا إلى وثيقة مدرجة ضمن الوثائق التى تعج بها «الزينى بركات».

«رجب ٩١٤ هـ مقتطف «ب» ويتضمن بعض مشاهدات الرحالة البندقى «فياسكونتى جانتى» الذى كان يعبر القاهرة وقتئذ لأول مرة وكان قادما من بلاد الزنج والسودان قاصدا ركوب البحر عائدا إلى بلاده بعد تجوال طويل»[١].

ويصور الرحالة فى هذا المقتطف مشهدا يوضح طبيعة المرحلة التى يمر بها الزينى ومصر: أى إعدام على بن أبى الجود.

ولما كان الرحالة البندقى جاهلا للغة العربية «وأخبرنى على مترجمى أنه...»[٢] فإنه سوف يكتفى بسرد الافعال أما الاقوال فسيضطر إلى نقلها بشكل محكى Nar-rativisé Ou Raconté أى أنها هى ذاتها تتحول من أقوال إلى أفعال بعد أن ينقلها عن مترجمه فتدخل عالم الحكى لتندمج ضمن الخطاب السردى ذى البؤرة المحدودة «ثم مرت أربعة خيول يدق راكبوها طبلا يتوقفون ليعلن، رجل قصير لم أسمع أقوى من صوته قط وأخبرنى على مترجمى أنه يطلب من الناس أن يضربوا على بن أبى الجود كلما كف عن الرقص»[٣].

وهو لا ينقل من هذه الأقوال إلا ما يمكنه من توضيح المشهد الغريب لقارئه الإيطالى وهو غرابة يغذيها الوصف الخارجى فيتضاعف هول الواقعة وتتضخم بشاعتها وهى تنقل من خلال عين لم تتعود هذه المشاهد فلم تبرد لديها قوة الملاحظة ولم تنعدم لذلك امكانية الانبهار. فيتعمق الاندهاش وهو يمر من الرواى إلى قارئه الوهمى (الإيطالى) ثم إلى القارىء الحقيقى لسرد الرحالة «دفعت الناس حتى أقتربت من عربة مسطحة صغيرة العجلات يجرها بغلان فوقها رجل متوسط القامة... إلخ»[٤] ثم يقول «أبتلعت لعابى... وجه الرجل الشائه المذعور، جسمه يسد الفراغ. والحق أننى فزعت»[٥] وهذه المشاهدة من الخارج (يعززها جهله بلغة البلد) تحدد

(١) «الزينى بركات» ص ١٣٧.

(٢) «الزينى بركات» ص ١٣٣.

(٣) «الزينى بركات» : الصفحة نفسها.

(٤) «الزينى بركات» ص ١٣٨.

(٥) «الزينى بركات» ص ١٣٩.

وعى الرحالة الواقع الذى يصوره من خلال مشاهدته وترجمة على. فغرابة المشهد الذى يصوره واحتكاكه بأوضاع مصر السياسية لأول مرة تضطره إلى شيء من الاحتراز وإلى البحث فى ذاكرته عن أوضاع مشابه وإذا استعصى عليه ذلك ركن إلى الشك ورفض تصديق صحة ما ينقله إليه مترجمه» والحقيقة لم أصدق ما أخبرنى به على فيما يخص حض الرعية على الذهاب إلى الأزهر لابداء رأيهم، هذا تقليد لم أره قط، سابق لزماننا، لم «أسمع به على الرغم من سعة تجوالى»[1].

ورغم ان الرحالة سوف يتعلم فى رحلته الثانية سنة ٩٢٠ هـ «لغة أهل البلاد فلم يعد بحاجة إلى مترجم عربى»[2] إلا أنه رغم ذلك لن يغادر زاوية النظر الخارجية وهى تنصب على تصوير الواقع وذلك أمر مفهوم تماما. فرحلاته المتقطعه إلى مصر ومعرفته السطحية بأحوالها سوف تفرض عليه طبيعته من حيث هو ملاحظ أجنبى. يقول فى وصفه القاهرة فى رحلته سنة ٩٢٢ هـ وهى ثالث رحلة له «أرى وجه المدينة مريضا يوشك على البكاء امرأة مذعورة تخشى اغتصابها آخر الليل حتى السماء نحيلة زرقاء، صفاؤها به كدر مغطاة بضباب قادم من بلاد بعيدة[3].

وحين يصور واقع القاهرة وهى تئن تحت وقع قهر المماليك وتنتظر مصيرها المحتوم يقول «فى الطريق على مهل أليم مضى طابور من سجناء الفلاحين مربوطين من أعناقهم بسلاسل حديدية يبدو أنهم متجهون إلى سجن من السجون، أخرج طفل لسانه مرات عديدة، دق طبل بعيد ربما يغادر الفلاحون عالمنا بعد قليل، مشيت قربهم، عيونهم زائفة... نفس ما رأيت فى طنجة، طابور رجال يعبرون أسوار المدينة البيضاء مشدودين إلى بعضهم البعض[4] بل أنه لا يغادر زاوية نظره هذه حتى فى رحلته الأخيرة وقد تمرس بعد بأهالى القاهرة وعرف أنسابهم « فى بيت ناء عاط (كذا) طفل لم أدر ابن من هو، عند سبيل مياه قرب باب زويلة رأيت بشرا انتزعت أرواحهم بطريقة شيطانية، أدخال سيخ (كذا) محمى فى الضلوع لسان أحدهم مدلى سؤال أبله معاق لماذا جرى ما جرى؟ »[5].

---

(١) «الزينى بركات» ص ١٣٨.

(٢) «الزينى بركات» ص ١٩٥.

(٣) «الزينى بركات» ص ٦.

(٤) «الزينى بركات» ص ١٣.

(٥) «الزينى بركات» ص ٢٧٩.

وإذا كانت معرف الرحالة باللغة العربية لن تغير شيئا من وجهة نظره إلا أنها سوف تمكنه من المرور من حكى الأفعال إلى حكى الأقوال ومن وصف الإطار الخارجى إلى وصف بعض مواقف القاهريين كما تدرك عبر أقوالهم وتصريحاتهم كيف يتعامل االراوى الشاهد اذن مع الأقوال[1] وهو ينقل لنا أحاديث القاهرة بجميع ما يمكن أن يكون فى تلك الأقوال من مداليل اجتماعية وأيديولوجية متنوعة.

إن صيغتى الخطاب المباشر وغير المباشر هما اللتان تهيمنان أساسا على نقل المؤرخ لما يدور حوله من كلام ولما استمع إليه من خطب وبيانات رسمية وقد يبدو فى الظاهر ان هاتين الصيغتين قد تسيئان بشكل أو بآخر إلى طبيعة وجهة النظر الخارجية إذ أنهما تمزجان بين صوت المؤرخ وصوت الشخصية المتحدثة إذ تنتفى الحدود بينهما إلى درجة ما. غير أننا بعد التحقيق فى الأمر وجدنا أن المؤرخ لايستطيع فعليا إلا أستعمال الصيغ غير المعروضة حين يعنى الأمر نقل خطبة بكاملها أو وصف ما يتناقله الناس حول حادثة معقدة نسبيا لا يمكن فعليا أن يوردها كما جاءت على ألسنة القاهريين، إذ أن ذلك يتطلب ذاكرة مستحيلة والأمر واضح من خلال إيراد المؤرخ لخطبة الزينى بركات بن موسى إلى وظيفته، حرصه على إقامة العدل، وإقامة العدل فى العالم أمر محبوب للبعض، مكروه للآخرين، كانت الفرصة مفتوحة أمامه لنهب الأموال ويكدس اليواقيت، اللؤلؤ والمرجان كما فعل الأولون وكما يفعل الآخرون، لكنه ابى خوفا منه وحده (يقصد الله) وها هو لا يملك أكثر مما يقيم أوده وقال أنه تعهد بتقسيم المال عن جهات معينة وتمكن من اسخراج أصناف الأموال التى تدرها هذه الجهات عادة، ولم يشك إنسان أو يتضرر، لم يصادر فلاحا فقيرا يعمل بها »[2].

---

(١) يبين جيرار جينات ان حكى الأقوال يمكن أن يأخذ صيغا مختلفة:

(أ) الخطاب المسرود أو المحكى.

(ب) الخطاب غير المباشر.

(جـ) الخطاب غير المباشر الحر.

(د) الخطاب المباشر.

Figures III PP: 191- 192.

وأنظر فى هذا المجال أيضا الدراسة التى قام بها ميخائيل باختين حول «الخطاب الغير مباشر الحر فى الفرنسية والألمانية والروسية».

(٢) الزينى بركات ص ١٩٣.

ويقول أيضا وهو يورد ما سمعه حول قصة الجارية والعطار «وقتها سمعت حادثة طريفة فصل فيها الزينى بركات بنفسه، حدث أن أرسلت جارية رومية بيضاء إليه تستغيث به قيل أنها لم تتجاوز الخامسة عشر أشتراها من سوق الجوارى رجل كثير النكاح ومن شرائه الجارية الرومية البكر الحسناء تفرغ لها تماما هجر معمله لم يعد يخرج من بيته...»[1].

وواضح من هذين المثالين أن الصيغة المستعملة هى الصيغة غير المعروضة (مع العلم ان الصيغة المعروضة هى التى تليق أكثر بوجهة النظر من الخارج إذ أنها كما قلنا تحافظ على استقلالية الملفوظ) إلا أن هذه الصيغة غير المعروضة تنقس إلى ثلاثة أقسام: الخطاب المسرود، غير المباشر، غير المباشر الحر.

وإذا كانت الصيغتان الأوليان لا تثيران أى مشكل «حدث أن أرسلت جارية رومية بيضاء إليه تستغيث به» (خطاب مسرود) «قيل أنها لم تتجاوز الخامسة عشرة» (خطاب غير مباشر) فإن الصيغة الثالثة تثير حقا «سمعت مجيء الزينى إلى وظيفته حرصه على إقامة العدل، وإقامة العدل فى العالم أمر محبوب للبعض مكروه لآخرين... وها هو لا يملك ما يقيم أوده». وهذا الشكل المزيج «يستعير من الخطاب المباشر االنغمة ونظام الكلمات وترتيبها ومن الخطاب غير المباشر الأزمنة والضمائر»[2].

فما هى الاسباب التى دعت المؤرخ الأجنبى إلى أن يدخل بوعى منه وعلى مسؤوليته (بما ينطوى عليه ذلك من أخطار) شكلا جديدا فى خطابه فإذا استطعنا أن نقتنع أنه لم يكن بامكانه أن يحفظ للتحدث إستقلاله الذاتى الذى كان فى الماضى وذلك لضرورة وجود ذاكرة قوية لا يملكها أى كان. أفلم يكن يحسن به اذاك نقله فى خطاب مسرود أو غير مباشر، عددها لا مجال للشك فى كون التحدث يعود إلى الماضى لا إلى الحاضر» ها هو لا يملك ما يقيم أوده» وكونه يخص المتلفظ وحده بدون أية امكانية الخلط بين خطاب المؤرخ وخطاب الزينى بركات. ان استعمال مثل هذا الاسلوب يثير عدة تساؤلات لأنه يبدو من عرض المؤرخ لخطبة الزينى وكأنه يتبنى أقواله.

أ- هل أن المؤرخ هنا أراد أن يقترب إلى حد كبير من خطاب الزينى وبذلك يكون

---

(١) «الزينى بركات» ص ١٩٨.

(٢) «الماركسية وفلسفة اللغة» ص ١٩٠.

أكثر وفاء له. قائلا فى نفسه أنه إذا كان من المستحيل عليه ايراده بشكل حرفى فلا أقل من أن يرتبط بنغمته وتركيبه.

ب- هل أن جمال الغيطانى من خلال جعله المؤرخ ينقل أقوال الزينى بركات بهذا الشكل أراد أن يشير إلى مخاطر وجهة النظر من الخارج.

فمن ينظر من الخارج قد يكون فى غاية الموضوعية ولكنه يمكن أن يكون ضحية «موضوعية» أيضا. إذ أنه قد ينبهر ببعض المظاهر الخداعة. فوضع المؤرخ هنا يبدو مشابها لوضع العامة التى كثيرا ما ينطلى عليها حيل التنحيل السياسى وخداع أجهزة الإعلام وهى تصور الواقع بشكل متفائل دائما وتبرىء مساحة السلطة من الأخطاء المرتكبة. ووقوع المؤرخ ضحية المظاهر الخداعة أمر متأكد يقول المؤرخ أثناء نقله لخطبة الزينى» تزايد اعجابى بابن موسى عندما عاد إلى اطراقته لا يتكلم إذا ساد هدوء، لمحت ضيقا خفيا حل به، طبعا لابد أن يضيق بهذه الصفاقة[1] ربما وصل أعداؤه ليفسدوا عليه حديثه إلى الناس[2] ويقول أيضا فى المقتطف «أ» تحدثا عن الزينى «اغماضه عينيه فيها رقة وطيبة تدنى فروع منه»[3] فهو اذن يقع فى أسر الزينى لأنه (مثل العامة تماما) لا يملك أن يحلل الاشياء من الداخل وأن يدرك الاسرار فهو لا يملك المعرفة الكافية لذلك.

- هل أن جمال الغيطانى قد استهوته هذه الصيغة (سوف نرى أنه يستعملها بكثرة مع راوى السرداقات) فيخلط بذلك بين سرد السرادقات وسرد المقتطفات[4] بدون وعى.

لسنا نملك أن نقدم اجابة واضحة، على ان إشارة موضوع تبدو لنا كافية هنا.

وطغيان الخطاب غير المعروض لا ينفى وجود تنوع فى العرض من وقت إلى آخر فالراوى يلتجىء فى بعض الأحيان إلى ايراد الأقوال بشكل مباشر وخاصة عندما يعنى الأمر حوارا له معنى خاص أو فقرة لها دلالة متميزة أو يعنى كلمات قصيرة مقتضبة لها دور أساسى فى توضيح وصف المؤرخ مع ما، كما فعل ذلك فى نقله

(١) «وفى لحظة بعينها قبل تهليل الناس انطلقت صيحة من أقصى المسجد، أنطلقت فى هفوة صمت تخللت حديث الزينى... «كذاب» (الزينى بركات ص ٢٠١).

(٢) «الزينى بركات» ص ٢٠١.

(٣) «الزينى بركات» ص ١٠.

(٤) ذكرنا فى الفصل المتعلق بالوثيقة التاريخية مثالا للخلط الذى يقع فيه الغيطانى (من خلال استعماله للخطاب غير المباشر الحر فى شكل مونولوج داخلى) بين صيغتين سرديتين متناقضتين.

لمقتطف من الحوار الذى سار بين الزينى والجماهير أثناء الخطبة التى تلاها بجامع الأزهر.

أنتم أخوتى... يا أخوتى

هل سرقت واحدا منكم؟.

(تآلفت الحناجر تسد الفراغ)

- حاشا لله.
- هل أتيت فاحشة؟.
- لا.
- هل ظلمت واحدا منكم؟[1].

إن هذا المثال لصيغة الخطاب المعروض تؤطره الصيغ للسير المعروضة التى أشرنا إليها يبدو ذا حجم ضئيل بالنسبة إلى الصيغ غير المعروضة الأخرى فيكون بذلك نوعا من المفارقة. لكنها مفارقة تخدم الغرض العام للسرد ، إذن أن المنقول المباشر أتى عادة فى السياق العام نفسه لكن بصورة أكثر دقة يقترب الكلام لذلك من شكل وثيقة مدرجة فى خضم تصوير واقع علاقة الزينى بالجماهير الشعبية فهذا الجزء المتقطع من كلام الخطيب ومن رد فعل الجماهير يندرج ضمن إطار عام ولكن لمزيد خلق جو المفارقة يأتى مكتنزا مقتضبا فيدعم بذلك المقولة العامة التى يوحى بها عرض الرحالة لخطبة المحتسب والتى تتلخص فى شعبيته وحب الناس له. هذه المقولة التى تدفع بالمؤرخ كما ذكرنا إلى الشىء من التبنى لصوت الخطيب من خلال صيغة الخطاب غير المباشر الحر التى شرحنا بعض أبعادها.

على أن هناك صيغة معروضة متميزة التجأ إليها المؤرخ كذلك فى مقتطفاته وهى عرضه بعضا مما دونه ابن اياس حول خروج السلطان المملوكى إلى الشام. وهو كما ذكرنا يشير صراحة إلى مصدره فيحقق بذلك هذه الوظيفة التى يسميها جينات استشهادية "Testimoniale" وتتمثل فى أن يتجه السارد إلى ذاته فيبين هذا الجانب الذى يشارك به الراوى فى حكايته وهذه العلاقة التى يبنيها معها ، علاقة وجدانية بالتأكيد ولكن علاقة أخلاقية وثقافية يمكن أن تأخذ شكل شهادة كأن يذكر السارد المصدر الذى أستقى من معلوماته أو درجة دقتها».

---

(١) «الزينى بركات» ص ٢٠٠- ٢٠١ (ذكرنا هذا الحوار المعروض على سبيل المثال لا الحصر).

وإذا كان الراوى الإيطالى هو الرواى من الخارج الذى يمكننا من صورة مجزئة مفتتة للعالم، ويسمح لنا بولوج عالم الداخل فى سطحيته، فإن كلامه ليس إلا عتبة عالم الداخل لأن السرادقات تستقل باعتبارها لغة العمق براو خاص وهو يعد الراوى الأصلى والابتدائى. وهو لا يشارك فى الأحداث ولا يبدو واعيا بكتابته ولا يبنى علاقة مع القارىء. أنه السارد المختفى وراء الأحداث يسرد القصة بصيغ الغائب (هو) ولا شك أننا مع هذا النمط من الرواة الذى يطلق عليه علماء السرد اسم الرواى العارف بكل شىء، الموجود فى كل مكان Omniscient- Omnipresent يسيطر على العالم ويدرك كنهه وأسراره بدون أى تفسير لاسباب هذه المعرفة وخفاياها[1] فلا وجود لبؤره يتحدث من خلالها. فراوى السرداقات يحقق من هذه الناحية ما يسميه جينات بغياب التبئير Absence De Focalisation ولكن هذه الصيغة ليست الوحيدة التى يعتمدها راوى السرادقات فكثيرا ما يتخلى عن استقلاليته وهيمنته على عالمه فيندمج مع شخصياته وينقل لنا أفكارها وأحاسيسها من خلال وجهة نظرها وهو بذلك يمزج بين غياب البؤرة والبؤرة الداخلية أو بين «الرؤية من الخلف» و «الرؤية مع».

- الرؤية من الخلف (أو غياب البؤرة السردية)[2].

يبحر الرواى بحرية عبر الأماكن والأزمنة لينقل لناصورا من حياة قاهرة المماليك. فلا يحدّه شىء ولا يوقفه حاجز وإنما هو الإله القادر الذى لا تغيب عنه شاردة ولا واردة يدخل الرواى مخدع على بن أبى الجود فيصور لنا عادته السردية التى لا يعمل بها جنس مخلوق «على بن أبى الجود لا يصحو إلا بعد مضى ثلاث ساعات من النهار، دائما ينام متأخرا، بعد عودته كل ليلة من القلعة يجىء نوابه، يراجع معهم ما تم من أعمال خلال اليوم المقتضى... ثم يمضى إلى إحدى زوجاته الأربع أو جواريه السبع والستين، من شهر أكتمل عددهن سبعا وستين بعد مجىء واحدة حبشية»[3] وهو يدخل أيضا أحد بيوت القاهرة الى تعبق بسحر روائح الشرق

(١) لمزيد الاطلاع أنظر المواقف المختلفة من هذا النوع من الرواة فى المراجع التالية:
_ Alain Robbe. Grillet "Pour Un Nouveau Roman" Les editions De minuit Paris 1963. P: 26.
- Wolfagang Kayser: "qui raconte Le roman" Poétique De récit P: 64.
- Booth "Distance et Ponit De Vue" P: 110.

(٢) أنظر مفهوم الرؤية من الخلف فى:
- (Figures III P: 206) (Catégories De récit Littéraire P 147).

(٣) «الزينى بركات» ص ٢٠.

ليراها هادئة حين تكون الشوارع في نفس اللحظة تختنق بزحام كبير. «تبقى الكلمات معلقة فى فراغ البيت، ينسل هدوء عذب رقراق كسرب عصافير يطير على علو شاهق، فى اللحظات نفسها تختنق طرق الحارة بزحام كبير تموت الأصوات كلها خارج جدران البيت، تنفذ رائح لا تنتمى إلى جنس نبات أو عطر معروف، أئتلاف الريحان بماء الورد بروح المفوف بروح السوسن، يتمهل كل منهم فى تفكيره بعمق (كذا) الهواء يميل إلى لون الرماد يملأ الصدور خشوعا ورهبة»[1] ويدخل الراوى أيضا بيت زكريا رغيم بصاصى السلطنة «الآن يطل زكريا من طاقة المشربية الشتاء يتدثر بليل أسود بارد، نور يلمع فى الناحية المقابلة، تسهر وسيلة، تخشى مجيئه فجأة، الليلة لن يحتوى نهديها لم ير مثلهما طوال عمره صلابة وليونة، رقة وقسوة، خوف ونشوة اقبال وانفلات، أقتراب وابتعاد، كرتا عجين أملس طوع راحة يديه، يهوى نهودا لم تمسها يد بشر»[2].

وكما ينفذ الرواى عبر الأماكن الأكثر سرية فى القاهرة ينتقل بينها ليكون هنا وهناك فى نفس اللحظة فينبهر بسحر القاهرة الصوفية أو يسرد فى كثير من «التلذذ» وقائع سرية تجمع بين رجال نهمين ونساء يعقبن بروائح الشباب الغض والشهوة المحترقة العطشة ينفذ أيضا عبر القلوب فيدرك خفاياها. هكذا يرحل فى قلب سعيد فيكشف حبه الرقيق لفتاته «جاءت مال رأسه، مثقل (كذا) بحيرة، بخجل، باضطراب، احتوى راحة يهدا الصغيرة الدقيقة من رمضان همسات نهار وليد»[3] ويرحل أيضا فى قلب سعيد ليرى كرهه لزكريا» الآن تنسال مرارة فى حلق سعيد أى طالب مجاور لا يجروء على لعنه، سعيد يلعنه فى سره، يعرف امتداد ظله بين الأروقة والحجرات إلى محراب المسجد، تحت حصر الجوامع، غرف النوم فى البيوت[4].

- الرؤية مع (الرؤية مع الشخصية)[5].

على أن هذا الراوى غير المولع كثيرا يقيم «الواقعية» لا يحافظ دائما على غياب البؤرة السردية بهذا الشكل فيلجأ فى أحيان كثيرة إلى اختيار وجهة نظر محددة فيعتمد فى ذلك على المونولوج الداخلى. فهذا سعيد يحلم بحبيبته وبعالم

---

(١) «الزينى بركات» ص ٤٣- ٤٤.

(٢) «الزينى بركات» ص ٦٤.

(٣) «الزينى بركات» ص ٧٣.

(٤) «الزينى بركات» ص ٧٧.

(٥) أنظر فى تعريف هذا المصطلح فى: (Figures III P: 206) وفى (Catégories De récit Littéraire P: 148).

ينفى منه الظلم «دس سعيد قدميه فى نعليه، لو أنها تنظر الآن لو يراها مقدار ساعة يقضى والله العمر متنقلا فوق مآذن الدنيا زاعقا باسمها فى وجه السماء. .معلنا ما يتقلب فى صدره، يعبر البلاد كما اجتازها هؤلاء، زاده عيناها آه لو تصغى اليه.آه لو يركبان فى زورق عبر النيل، أيديهما فى التيار، تنشر رذاذا أبيض، يراها فى مدينة لم تعرف الطواعين (كذا) لا يموت الإنسان فجأة فى عرض الطريق، لا يتوجع، أمروء لخطف ابنته، لا يساق الفقراء إلى الجب، إلى المقشرة لا تقضى أعمار فى سجن العرقانة لا تنزع يد من جسم لأنها سرقت خياره»[١] وها هو زكريا زعيم البصاصين يحلم بقدرة أكبر على أدراك أسرار الخلق «ربما يموت إنسان فى هذه اللحظة بعينها. هذه اللحظة بالذات. آه انقضت حلت لحظة غيرها مات، كم إنسان يذكر اسمه الآن، أى أفكار فى ذهن الزينى. .الآن تلد امرأة طفلا، ماذا سيصبح بعد ثلاثين عاما بأى أرض يموت.. كم رجلا يعلوا أمرأة فى المدينة الآن؟... لحظات كهذه يدرك فيها أنه مهما نفذت بصيرته فسوف تظل أمور ممتنعة عليه لو يجيء زمان يعرف بصاصوه كم من الرجال يضاجعون حريمهم أى أطفال سيسكنون أرحامهم، أى طفل منهم سيولد ويكبر، يثير فتنا وقلاقل لو عرف هذا لمنع الرجال من اتيانهم المرأة التى ستحمل الطفل. هكذا يجتز الشر من جذوره»[٢].

هنا يظهر كيف ينزل الرواى من عليائه، من سمائه ليختلط بشخصيات وليحمل لنا بصوته بعضا من هواجسها وأفكارها ونظرتها للعالم وهنا تبدو كذلك هذه الصيغة السردية الى أشرنا اليها وهى الأسلوب غير المباشر الحر.

واختلاط صوت السارد وصوت الشخصية يجعلنا هنا أمام راو لا يفرط فى دوره حتى فى المجالات التى تستوجب ترك الشخصية تبوح بأسرارها. أنه بدون شك راو يتلذذ بلعبة السرد حتى ليكاد يتماهى مع شخصيته حين يبحر فى عالم البوح وبذلك يقف دائما حاجزا بيننا وبين شخصيته إذ صوتها لا يستقل بذاته إلا فى القليل النادر. أننا نظل حبيسى صوت «نرجسى» مدرك تماما لعذوبة عالم السرد غير قابل ليترك شخصياته تتكلم لأنها إذا تكلمت سرقت منه دوره ونفت وجوده وضيعت عالمه (ألا تتحول الشخصية حين تتكلم بصوتها إلى سارد؟).

وهذه النرجسية المفرطة التى يتسم بها الرواى هنا تخفى رغبة دفينة فى التجلى

(١) «الزينى بركات» ص ٧٨.

(٢) «الزينى بركات» ص ٩٣.

والظهور فيسكن جسما خاصا ويأخذ شكلا محددا. وبدون هذا التحدد لا يكون التجلى. ولكنه ويعكس الاشكال التى يطالب بها النقد الحديث (ترك الشخصية تتحدث بصوتها) فإنه يبدو حرا تماما فى تقمص الشكل الذى يريد وذلك يتطلب خيالا خاصا وحضورا وجدانيا عميقا يتحول من خلالهما ما هو غير عادى إلى حضور مجسد وما هو مادى إلى فكر خالص أو جسم رفيع. أنه عالم وسيط يلتقى فيه الفكر بالجسد فيسيطران على العالم الخارجى، عالم البشر والاشياء فيخرج الراوى لذلك ومعه شخصيته من عالم العزلة. أنه إله الصوفية الذى أراد أن يكتشف العالم من خلال خلقه فذهب يشارك فى كثير من التعطش شخصياته وهم يلجون عالم المرأة الغريب ويستعذبون اللذائذ المباحة والمحرمة يمد يده إلى جيد وسيلة يمر عليه مرا هينا لطيفا، تستمر فى حديثها، ترتعش الحروف فجأة بينما تطلع يده وتنزل تقترب أصابعه من صوان أذنيها. تخرج أنفاسه ساخنة فوق مؤخر عنقها. قشعريرة بدنها تنتقل إليه يتابع اختلاج ركنى فمها، فجأة يحتوى أذنها الصغيرة فى فمه، يرضع اللحم القاسى، تشهق، تتباعد أطراف جسدها. تحيط ثدييها بيديها تغمض عينيها تروح إلى بعيد فجأة بضربة واحدة يمزق الثوب، لا يفك أزراره، إنما يمزقه، يصغى إلى تقطع القماش تنكشف له بدايات العالم الطرى، تبدأ حركة من عينيها تجسد صغر السن. تفتح الزهرة، صبية تطرق أول العمر تدهش إذ تقف عند حدود الدنيا. أمثل هذه المتعة توجد فعلا؟»[1].

نعم أن هذه المتعة توجد فعلا ولذلك يتماهى الراوى مع شخصياته ويطرح أسئلتها ويكشف أحاسيسها بلغة هى لغتها لأن فيها كثيرا من ادراكها للعالم ومن تصورها للسعادة ولكن بضمير الغائب الذى يمكنه من مسك العالم بالطريقة التى يشاء، وان هذا الضمير ليس مجرد وسيلة أدبية أنه الفعل الإلهى الذى يختلط بموضوعه رغم محدوديتة فتتحول هذه المحدودية إلى حرية لا متناهية أو إلى سجن غريب فالرواى هنا يتحرر عبر تجليه ولكنه كذلك يتحول إلى عبيد لشخصياته.

على أن اللذة التى يتمتع بها السارد وهو يشارك شخصياته وعيها ولذاتها، أحزانها وخيباتنها ليست مجرد ترف سردى، فالمونولوج الداخلى حتى وهو مسرود يظل ذا دلالات عالية لأنه فى جميع الحالات يعنى وجود وجهة نظر محددة بل يعنى

---

(١) «الزينى بركات» ص ١٤٤.

أكثر من ذلك: ان نص ابن اياس ذا الصوت المنفرد يتحول مع جمال الغيطانى إلى «نص متعدد الأصوات» ومن خصائص هذا النمط من النصوص أنه يقدم المادة القصصية سواء كانت الحدث أو المكان أو الشخصيات الأخرى من زوايا مختلفة بحيث يكون النص كوكبة من الدلالات المتصارعة وبحيث لا يطغى منظور على منظور آخر[١] «ولا يلجأ الغيطانى لتحقيق ذلك إلى تقديم حوار بين الشخصيات لأن الأمر البارز فى نمو العلاقات هو إلغاء الحوار فلا لقاء بينها وجها لوجه لأنه ألغى» المشاهد التى تجمع بينها وأصبحت الشخصية حبيسة وعيها لا تستطيع أن تخرج منه لكونها منغلقة فى عالم وهمى من صنع خيالها وقد ولدت هذه التقنية فى كل ثنيا النص جوا كابوسيا، وأكدت أيضا عدم امكانية الاتصال بين الشخصيات والعالم الخارجى الرحب فلا وجود لهذا العالم ولا وجود لما فيه من مخلوقات وحقائق[٢] «وينفى التكنيك الذى يستخدمه الغيطانى امكانية أن يحصل الإنسان على المعرفة ومن هنا تأتى دلالة المونولوج الأصلية: أنه الصراع بين الممكن وغير الممكن بين الموجود والمنشود، بين الرغبة الدفينة التى يكشف عنها الحوار الباطنى والواقع بكل مآسيه واحباطاته.

فسعيد الحالم بالعدل يسقط فى الأخير ضحية حلمه إذ ينجح النظام فى زرع جرثومة اليأس فى نفسه، ينتحر الحلم ويعوضه البحث عن الخلاص الذاتى. الإدمان على التدخين والقهوة، البحث فى جسد المرأة عن راحة مفتقدة وعن حب ضائع ينتهى الحلم وتستقر البشاعة مصيرا وقدرا فيقتنع أخيرا بما يقوله له صديق له «جئنا إلى الدنيا وسنمضى عنها، فنحن لسنا بمعمرين وسنترك آخرين يأملون فى قدوم الأيام السعيدة، يا سعيد لماذا نصدم رؤوسنا بالصخر،؟ عطن (كذا) الدنيا أبدى، عبث الجان بالخلق لا ينتهى. الظلم كنيران المجوس لا تنطفئ[٣] وهكذا ينتهى

---

(١) يرا قاسم: «المفارقة فى القص العربى» ص ١٤٧.

(٢) المرجع السابق، نفس الصفحة (على أننا نشير هنا إلى أن الشخصيات لا تتحاور إلا إذا كانت قريبة من بعضها البعض كأن يحاور سعيد الشيخ أبا السعود أو رفيقا له وهو على.

(٣) «الزينى بركات» ص ٢٠٨.

سعيد بهذه الكلمات التي تمثل سرادقا بمفردها «آه اعطبوني وهدموا حصوني»[1].

بل إن زكريا وهو زعيم البصاصين وحامي حمى السلطة يبدو هو نفسه ضحية سلطته ذاتها إذ يتحول عدم القدرة على معرفة كل دقائق الأمور والتجسس على كل الناس وأدراك الحقائق في جزئياتها بمفعول الهوس إلى شعور ممض بالتقصير وهكذا يصبح كل إنسان كل صغيرة وكبيرة سرا يستدعي التنبه والحذر وتجنب المباغتة «يشط الفكر بزكريا إذ يذكر أن كل إنسان يمشي حاملا ملكين ملكا يرصد الحسنات فوق الكتف الأيمن والآخر يدون السيئات فوق الأيسر لا يكفي هذا، إنما ينتظر ناكر وناكير في القبر، يسألان يستقصيان ويستفسران، ينتزعان الحقيقة بضرب الميت بهروات ملائيكة لا يعرف أبشع من قسوتها كم عدد الناس في الدنيا؟ لكل إنسان ملكان، هل يوجد اتباع لناكر وناكير، لو دفن رجلان في وقت واحد كيف يستوجبانهما؟.

كيف يسألان في وقت واحد، ناكر ونكير، لا يمكن تواجدهما في كل قبر الموجود في الدنيا كلها هو الله سبحانه وتعالى»[2].

إن زكريا زعيم البصاصين (وتلك هي المفارقة العجيبة التي يكشف عنها المنولوج) هو ضحية السلطة التي يمثلها لأنه في قرارة نفسه يحمل روح طفل لا روح جلاد «لو يبقى الإنسان طفلا إلى الأبد، لا يذكر يدا ملست عليه.. لسعة حرقة تغشى قلب زكريا من حين إلى حين»[3].

حتى عمرو بن العدوى البصاص الصغير الذي انخرط في صفوف البوليس السرى حديثا يركبه هوس زكريا بن راضي: حلم ادراك كل شيء. أنه يتجند بأكمله، بلك ما لديه من قوة أنتباه وتركيز لإصلاح العجز الذي يحس به وللوصول إلى أكبر قدر من النجاح. وذلك أمر يتوقف عليه بقاءه في مهنته. فكل خطأ سيحاسب عليه فورا، كل جاسوس جاسوس يراقبه. عمر، الزيني بركات مخيف لغيره من الناس لأنه يمثل عين السلطة البغيضة ولكنه أيضا خائف على الدوام لأنه ضحية لهذه العين ذاتها.

---

(١) «الزيني» «السرادق السابع» (صفحة بدون رقم).

(٢) «الزيني» ص ٩٤.

(٣) «الزيني بركات» ص ٨٥.

وهكذا تبدو جميع الشخصيات ضحية الواقع وهو يحمل صوت السلطة فيلغى بذلك كل الأصوات ويجبر الجميع على الصمت أو على الارتداد إلى الداخل لممارسة نوع مريض من الحوار لا يشارك فيه إنسان إنسانا. وصوت السلطة فعلا هو المهيمن فى الرواية فهو صوت مستقل بذاته. أنه الصوت الوحيد[1] الذى يلجأ الغيطاى إلى تركه يتكلم بشكل مباشر عبر النداءات والرسائل والخطب التى درسناها فى فصل سابق. وهى النصوص المعروضة المدرجة بشكل مباشر فى ثنايا النص السردى.

تتعدد الأصوات فى «الزينى بركات» من صوت المؤرخ إلى صوت السارد إلى صوت السلطة،الزينى بركات وتتراوح زوايا النظر بين الرؤية من الخارج التى توقع صاحبها ومعها القارىء فى الخطأ وبين غياب البؤرة السردية تماما مع السارد العارف بكل شىء والذى لا يخطىء أبدا وبين هاتين الصيغتين زوايا نظر كثيرة. فلكل شخصية نظرتها وعالمها،الزينى بركات وهل ينجو الواحد منها فى حضارة القمع من جبروت السلطة وظلمها ؟.

وهكذا يضع الغيطانى فى قلب التدوين التاريخى فى العصور التى مضت قراءة تتميز بأعلى درجات الحداثة حيث تغيب سيرة الفرد فى سطحيتها وتخرج من العمق أصوات متداخلة متضاربة لتوحى بأبرز سمات التمزق الذى يعيشه الإنسان العربى فى بحثه عن ذاته وفى تصوره لمصيره الذى يطلب منه ألا يشارك فى صنعه.

العصر المملوكى: رواتيا

- القمع والهزيمة

يقول ابن اياس فى المجلد الرابع من كتاب «بدائع زهور» «عاقب بدر الدين بن مزهر وعصره فى أكعابه ركبه ودق القصب فى أصابعه وأحرقها بانار حتى وقعت عقد أصابعه ثم نوعا له أنواع العذاب فأخذوا له كماشه حديد أحموها بالنار واختطفوا بها أبزاره (كذا) وأطعموها له ثم خذوا له حبل قنب ولووه على أصداغه حتى نفرت عيناه من وجهه وسالت على خديه وقاسى ما لا خير فيه وعذب أنواع

(١) عدا صوت المؤرخ الإيطالى إذا أعتبرنا كلامه معروضا فى علاقته بخطاب السارد الابتدائى ولكنه صوت أجنبى لا حول له ولا قوة.

العذاب الشديد وكان المتولى عقابه الحاج بركات بن موسى»[1].

هذه بعض من «الصورة المهزوزة السوداء التى بقيت لنا من تلك العصور المظلمة،الزينى بركات من هنا وهناك أضواء جهنيمة تؤكد حقيقة الحياة المصرية فى ذلك الزمان. كانت أشبه بجهنم «دانتى «فى أقسى طوابقه»[2]. فعلا. يقول الرحالة «لن أنجو من العسس،الزينى بركات المنسر،الزينى بركات المماليك.. شموع بيتى مطفأة،الزينى بركات أخشى تراقص الضوء فى أحداق العيون المتلصصة»[3] فإذا نحن أمام مدينة خائفة يحكمها اللصوص وسلطان الدولة عبر عسسها ومماليكها.

أننا أمام أبرز صورة للقاهرة فى آخر عهد المماليك وهى تستعد للخضوع لبطش غزاتها العثمانيين.

ويقول الرحالة الإيطالى مؤكدا على الجو المفعم بالخوف والقمع السياسى «فى العيون رجاء أخرس،الزينى بركات خوف موغل فى الأعماق،الزينى بركات طابور من السجناء الفلاحين مربوطين بسلاسل حديدية»[4] ويقول أيضا «أرى القاهرة الآن رجلا معصوب العينين مطروحا فوق ظهره،الزينى بركات ينتظر قدرا خفيا،الزينى بركات أشعر بأنفاس الرجال داخل البيوت... الوقت يمضى ولا يمضى»[5].

وبذلك يضع المؤرخ الإيطالى منذ الوهلة الأولى ملامح الجو الذى يسيطر على الرواية بأكملها وهى تسافر بزمنهاإلى زمن الحكم المملوكى. وهو جو يسوده الخوف والارهاب الجسدى.

وليحملنا المؤرخ الإيطالى بشكل أدق إلى قلب هذا العصر يقدم لنا حكاية «الجارية والعطار» «وقتها سمعت حادثة طريفة فصل فيها الزينى بنفسه. حدث أن أرسلت جارية رومية إليه تستغيث به قيل انه لم تتجاوز الخامسة عشرة أشتراها من سوق الجوارى رجل من يعمل فى استقطار ماء الورد ضخم الجثة،الزينى بركات لهم،الزينى بركات كثير النكاح،الزينى بركات ومنذ شرائه الجارية الرومية البكر الحسناء تفرغ لها تماما»[6].

---

(١) بدائع الزهور.

(٢) حسين فوزى: سندباد مصرى دار المعارف،الزينى بركات الطبعة الثانية القاهرة سنة ١٩٦٩ ص ٣٧٩.

(٣) «الزينى بركات» ص ٨.

(٤) «الزينى بركات» ص ١٣.

(٥)«الزينى بركات» ص ١٤- ١٥.

(٦)«الزينى بركات» ص ١٠.

ويبدو أن الرجل قد بالغ فى اتباع اشباع نهمه مما جعل الجارية «صوتها يعلو خارج البيت،الزينى بركات فيسمعه المارة بوضوح،الزينى بركات بدأ حادا ،الزينى بركات يسمع جرى أقدام،الزينى بركات يسود صمت لا يستمر كثيرا حتى يعود بعد قليل من جديد»[1].

ولكثرة ما نال البنت من أرهاق،الزينى بركات نتيجة شهوة زوجها التى لا ترتوى أبدا اضطرت إلى أن تشكو أمرها إلى الزينى بركات الذى توجه إلى بيت الرجل «فكبس البيت وقبض عليه و «أمر ببطحة أرضا ،الزينى بركات كتفوه فقيل أنهم روعوا لمنظره وأقسم شيخ الحنيفة أنه لم ير شيئا كهذا فى حياته من قبل»[2].

ومن خلال إيراد المؤرخ لما دار من نقاش حول هذه الحادثة نكتشف هذا الوزن المخيف الذى تملكه السلطة وهى تجثم على صدور الناس ورقابهم وتدخل فى أخص شؤون حياتهم «قيل أيضا أن العطار مظلوم وليس عنيفا وتساءل الرجال هل توجد امرأة تكره هيئة رجل كهيئة العطار، البنت فعلا لعوب وكرهته، استغاثت بالزينى لتهرب منه لسبب خفى وبقى شعور خفى بالرهبة فى أعماق الناس»[3] وتمثل هذه الحكاية عالم الشرق بكل أبعاده الأخلاقية والسياسية.

ويظل المغزى العميق لهذه القصة- التى تعتبر فاتحة حوار شيق يبنيه «الغيطانى» مع التاريخ- هو هذا الشك فى نوايا السلطة وهى تبدو فى الظاهر نصيرة الحق والأخلاق والدين وتسلك رغم ذلك لعبة الارهاب وطرق الخديعة فتدخل على الرجل فى بيته وتفسد عليه أمره، تحصى له أنفاسه وتقيد سكناته وتسد آفاقه وهذه هى الملامح الأساسية للسلطة السياسية ولكننا نقف مع الرحالة الإيطالى عند حدود الظاهر فقط فهذا حد معرفة المؤرخ الاجنبى. ولكن السرداقات وخاصة وقائع تعذيب على بن أبى الجود سوف تشرح الغوامض وتملأ الفراغات، فيتحدد بذلك وجه السلطة ويظهر من أمرها ما كان غامضا ويتضح ما كان مستترا مختفيا وراء أقوال الناس وما تبادلوه من حكايات حول قصة الجارية والعطار.

تدخل السرادقات منذ الوهلة الأولى عالم القاهرة المملوكية فإذا المماليك يستيقظون قبل استيقاظ القاهرة وإذا هم يمثلون فى هذه الصورة البانورامية التى

(١) «الزينى بركات» ص ١٠.

(٢) «الزينى بركات» ص ١١.

(٣)«الزينى بركات» ص ١١- ١٢.

يقدمها الغيطاني واحدا من العنصار البارزة فيها «أول النهار،الزيني بركات تغرق البيوت في نعاس طرى... أشرعوا سيوفهم في وجه النهار المقبل يبقى في أذهانهم انطباع خفيف كأنه ضربة المجداف في مياه ترعة هادئة»[١].

هكذا ينفتح السرد من الداخل على صورة «هؤلا الاجناد المغامرين الذين بيعوا في أسواق النخاسة صبيانا بدنانير معدودة وأستطاعوا أن ينشأوا إمبراطورية مصرية تضم مصر والشام واليمن والحجاز وبرقة، وأن يتمموا عمل صلاح الدين الأيوبي فيجهزوا على الصليبيين وأن يردوا جحافل التتتار عن الشام ومصر»[٢].

ويسير ركب هؤلاء الاجناد ليدخلوا بنا عالم المحتسب على بن أبى الجود، ندخل معهم عالم هذا الرجل الذى لا يعرف عاداته أحد «لا يصحوا إلا بعد مضى ثلاث ساعات من النهار ... يخلو إلى نفسه مقدار ساعة يمضى إلى إحدى زوجاته الأربعة أو جواريه السبعة والستين[٣].

تدخل مع الاجناد المماليك عالم الماضى بحريمه وروائحه عربيات وحبشيات «رائحة ثياب ممزجة بعبير أنثى» غير أن على ابن أبى الجود «لا يخطىء طريقه إلى من أختارها لقضاء ليلته»[٤] ونكتشف شيئا فشيئا مع أقتراب المماليك من مخدع على بن أبى الجود بعض سمات العصر المليئة بالغموض والوشايات والصراعات التى تنخر البلاط السلطانى. فعلى بن أبى الجود من هؤلاء الذين «يضيفون ويبدلون في الكلام بحيث يغير خاطر السطان على قائله»[٥] وهو «يلبس عباءة زركش سوداء حفت بالقصب والذهب»[٦]، صاحب أبهة وزهو وتكبر «يتعمد التجول بها وتحسسها وإبرازها وامالتها إلى الخلف»[٧] وهو رجل خطير يحبك خيوط المؤامرات والدسائس، كثير الأعداء «منظر عمامته فوق رأسه يوغر قلوب الحساد...

---

(١) «الزيني بركات» ص ١٩.

(٢) « سنهاد مصري» ص ٢٨.

(٣) «الزيني بركات» ، ص ٢٠.

(٤) «الزيني بركات» نفس الصفحة.

(٥) «الزيني بركات» نفس الصفحة.

(٦) «الزيني بركات» نفس الصفحة.

(٧) «الزيني بركات» نفس الصفحة.

يوقظ النميمة ويحرك الدسيسة»[1].

وهو قليل الحذر عديم حسن التصرف «لا يبالى.... لا يخفى ما فعل بل يتجاهر به»[2]. حين تتحدد صورة هذا المحتسب وهو يوشك على نهايته السياسية، ينتهى سير أولئك الاجناد الذين أستيقظوا قبل أن تستيقظ القاهرة ويبدأ مشهد الايقاف الغريب من حيث الأسلوب وطريقة التنفيذ. يدخل المماليك على على بن أبى الجود فى مخدعه «أما الباب فدفعته قدم محاطة بحذاء فرسان المماليك الجلدى الأسود الذى يغطى قصبة الساق ويلم السروال»[3] ينام على بن أبى الجود راضيا ملتصقا بزوجته الثالثة سالمة التى «أيقظتها حركة غير معهودة أقدام تسرع، أبواب تفتح، صيحات بعض الحريم الخافتة، الأصوات تصل إلى المخدع غير واضحة، تختلط وتضيع معالمها، ساقية ترفع مياها، تدور وتصر أخشابها القديمة، أمطار تلمس أرضا جافة قارب يتأرجح حوافر تعدو»[4] وتنقلب المرأة فى مخدعها فتسقط أوان ويصرخ طفل تسقط كتلة خشب، تتسابق دقات قلب المرأة النائمة والرجل الذى كان سيدا وفى لحظة ما ينقلب إلى فريسة مذعورة ترجف من الرعب، مع استيقاظها يجف ريقها.

ويدرك الرجل هول المصيبة. ان فى الأمر وشاية وخيانة. أمر دبره المماليك ليعزلوا رجلا من منصبه ليطيحوا برأسه القاهرة لم تستيقظ بعد. أمر دبره الأمير قانى قايتى بآى أمير الخيل السلطانية.

«فيما يبدو أخطأ نواب على بن أبى الجود فى تحذيره، فى إعلامه بأن شيئا يبدر له لم يذكروا له وقوع أى حادث غير عادى، فيما بعد زعم البعض أنهم عرفوا ما دار بالذات فى بيت الأمير قانى باى»[5]. ولمح العامة بعد ذلك «بل أوضحوا وصرحوا إلى زكريا بن راضى أحد نواب على بن أبى الجود وكبير بصاصى السلطنة أنه لم ينقل ما يعلمه إلى ابن أبى الجود، هذا ما جعله ينام راضيا ملتصقا بزوجته

(١) «الزينى بركات»، نفس الصفحة.

(٢) «الزينى بركات»، نفس الصفحة.

(٣) «الزينى بركات»، ص ٢١.

(٤) «الزينى بركات»، نفس الصفحة.

(٥) «الزينى بركات»، نفس الصفحة.

الثالثة»[1].

هكذا تبرز السمة الأصلية لهذا العصر. نظام مفكك الاوصال لا يستمر إلا عبر صراعاته العميقة ودسائسه الدفينة التى لا ينجو منها أحد مهما علا منصبه أو توطد نفوذه، نظام يقوم على أجناد مرتزقة لا يعرفون حرمة لشيء، لمصر أو لأى بلد آخر، ولا قرابة تجمعهم أكثر من أن يكونوا قراصنة للسطان، هؤلاء هم الاجناد الجراكسة وهذه روحهم. وتلك هى الصورة الأولى التى يقدمها لنا جمال الغيطانى لدولة المماليك «التى زينت أسوار القاهرة وأبوابها وأسبلتها برؤوس القتلى وأجساد المكبلين وتركت أشلاء الموسطين فى مفارق الطرق، الدولة التى كادت تخلع السلطان وترسله إلى سجن «الدهيشة» أو إلى قلعة الاسكندرية ثم ترسل خلفه من يخنقه فى الترسيم (الحبس)، الدولة التى ندر أن يموت سلطان من سلاطينها فى فراشه موتا طبيعيا»[2] أنها دولة عصر الأكعاب ودق القصب فى الأصابع وكماشة الحديد وأطعام السجين بعضا من لحمه، دولة «الخازق بالطريقة الرأسية وعلى طريقة شك الباذنجان والتكليب والتوسيط وتهشيم الرأس بالطبر (كذا) وقطع الرؤوس ونشرها على الحبال ورشقها فى المدارى والرماح أو فوق الأسوار»[3].

وتقدم لنا رواية الزينى من خلال وقائع تعذيب على بن أبى الجود وإعدامه صورة حية ناطقة لممارسات العصر المملوكى.

ويتفنن جمال الغيطانى فى وصف العنف المسيطر على هذا العصر المظلم فيوكل أمر وصف «أشهار» على بن أبى الجود وشنقه إلى الرحالة البندقى الذى يتفنن هو أيضا فى رسم لوحة من الخارج تضفى على المشهد صبغة غريبة مفزعة وتوحى بجلاء بوحشية القمع المملوكى وقد انخرط فيه العامة فصارو مجرد قطع بلهاء تدور فى آلة بغيضة جهنمية تدور بغير انقاطع لتأتيى على الأخضر واليابس ولتصنع من الكل حطبا لاتون نار موقدة يقول الرحال البندقى «عندما انتهى المنادى طرق أذنى وقع طبل، الجمع كأنه إنسان واحد، تزايد الصياح، تلويح الأيدى، دفعت الناس حتى أقتربت من عربة مسطحة صغيرة العجلات يجرها بغلان فوقها رجل متوسط

(١) «الزينى بركات»، ص ٢١.

(٢) «سندباد مصرى» ص ٢٩.

(٣) «سندباد مصرى» ص ١٩.

القامة يقف فى غير ثبات محلوق الحاجبين واللحية، كحلت عيناه كالنساء، تناثرت بقع حمراء على وجنيته فوق رأسه طرطور مثلث متعدد الألوان له زر طويل يهتز كلما مال الرجل وتثنى. إنه يهز وسطه هزا عنيفا غير منسق، يستمر الطبل، يميل بمنتصف جسمه الأعلى إلى الوراء يرعش صدره ارعاشا قويا، تمتد أيدى العامة تصفعه، تضربه»[1] هكذا يختلط عنف السطلة بعنف الناس وهم يمارسون غضبهم فيتخلصون من كبتهم ويقعون ضحية للمغالطة وتشخيص الشر فيجهزون على جسم الضحية وقد أجهز التعذيب بعد على رجولته وإنسانيته فهدم أعصابه وأفقده ماضيه وحاضره ومستقبله وأتلف عقله وحوله إلى شكل بدون روح، إلى حيوان جريح.

ولكن جمال الغيطانى لا يقف عند حدود هذا الوصف بل يبحر فى تصوير هذا البناء القمعى الرهيب المحكم بطريقة وحشية تبدو عبثية لشدة قسوتها حيث يسرى فى كل سطر من سطور الرواية شئ خفى، شعور لا يبين فى الأرواح والجماد. رهبة خفية، لا تبدو على وجه بشر وإنما ترى بعيون خفية.

يدخلنا الروائى قلب حريم السطان الفورى تصله عيون المتآمرين فنكتشف بعضا من صور الماضى المغرق فى الدسائس وصراعات البلاط، حيث العجز الجنسى والنساء المتحرقات حيث الأسرار والفضائح «زكريا يعرفهن (نساء السلطان) لديه أسماؤهن أوصافهن، ويعلم من مصادر ان السطان لم يقربهن وانهن يتقلبن متحرقات ولولا ان الرجال المسموح بدخولهم طواشية (خصيان) لأتين من الفعال ما تتندر به أجيال وركيان»[2] وتتأكد صورة هذا المجتمع الغريب من خلال قصة تعذيب شعبان غلام السلطان يختطفه نائب المحتسب ليخضعه إلى ممارسته الجهنمية علّه يصل من خلاله إلى ما قدر يعلوا به إلى منصب يطمح إليه، أو يتفطن من خلال استنطاقه إلى ما قد يدبره له المماليك من الشر. أنه يسجنه وهو موظف الدولة ليعمل لحسابه الخاص وليتحول ديوان نيابة الحسبة إلى ديوان زكريا الخاص يتآمر بأمره ويمهد له السبيل من أجل حبك مزيد من المؤتمرات. وكأن الغيطانى تستهوية لعبة الماضى فيلج بعمق عالما هو أشبه بعالم «ألف ليلة وليلة» ويتلذذ بخمرة الوصف يعبر به مضائق الاجساد الساخنة الطرية «شعبان غلام السطان المقرب... شعبان فلقه قمر، هلال فضة مولود،

---

(١) «الزينى بركات»، ص ١٣٨.

(٢) «الزينى بركات»، ص ٣٢.

شفتاه حبتا ياقوت، عينا هر، فمه مسك وطيب»[1] ويسترسل الراوى فى استرداد صور من الماضى فشعبان» رأى الصين زار فارس ورقص فى جبال الاناظول، عالم بلغة الافرنجة، يتقن لهجات البربر أهال الجبال فى بلاد المغرب. كيف ألم بكل هذا، متى أتسع العمر القصير»[2].

وحين يكتمل الوصف تبدأ آلة التعذيب فى الدوران فى أفساد هذا الغلام، هذه الجوهرة من جواهر السلطة المحرمة، هذه الثمرة من ثمرات المعرفة الحرام يلفها السر وتتبدد على أعتابها قوة زكريا. فالغلام لا ينطق بحرف، يخرس تماما، يظل وفيا لسيده وسلطانه. وهنا يمر الغلام شعبان ومعه زكريا إلى التجاويف حيث الآلة المخيفة حيث القتل بدون مبرر: قتل جماعى تضيع معه أسرار وتولد أسرار «ينبش (زكريا) تجاويف السجن بعينيه عطن ونتن يتصاعد (كذا) إلى أنفه، العفن لزج لكن صبرا لتخل التجاويف من الاهات إذ يسأل بعضهم البعض عن أسمائهم»[3] ولكن الفتى شعبان يظل رغم العفن واللزاجة والظلم صامتا. هنا يضطر زكريا إلى ما لابد من منه فيغتصب شعبان ويغير وجه حتى ليكاد ينكره سجانه نفسه «طرحه أرضا أفسد الأرض البكر... وقف عند حافة لم يطلع عليها ذكر»[4].

و «بعد ثلاثة أيام نزل القبو رأى وجها بدلته قسوة تقاس بعشرات الأعوام»[5] هذا هو النظام الرهيب يمثل الدولة ويتجاوزها فنائب المحتسب يعمل لحسابه الخاص يتجاوز أوامر رؤسائه. أنه نظام ارهاب يتحرك بشكل آلى لا يسيطرعلى دولابه حتى من وضعوه وتصوروا حركته. وكما يتحرك جهاز القمع ضدر رموز السلطة ذاتها وهى تتآكل وتتصارع بلا هوادة فإنه يتحرك ضد الجماهير فيعدم الناس فى الشوارع لاتفه الأسباب ويشنق المغاربة بدعوى التواطؤ مع العثمانيين فى حين أن البلاط يعج بالخونة «يا أهالى القاهرة/ أمر عبد العظيم الصيرفى/ بتسليم ثلاثة مغاربة/ إلى الشهاب زكريا/ النائب الأول للحسبة ووالى القاهرة/ بعد ثبوت اتصالهم بابن

---

(١) «الزينى بركات »، نفس الصفحة.

(٢) «الزينى بركات» ص ٣٣.

(٣) «الزينى بركات» ص ٣٥.

(٤) «الزينى بركات» ص ٣٣.

(٥) «الزينى بركات» ص ٣٤.

عثمـــان»[1].

ولعل أكبر صور البشاعة التى تضج بها قصة عصر المماليك فى رواية «الزينى بركات» تتمثل فى مأساة سعيد الجهينى. ويجتمع فى شخصية سعيد معان متضاربة أنه ضعيف الجسد قوى الروح، ذو شخصية فريدة، متدين ورع يحب العدل ويدعو إليه وينجد الضعيف ويقف أمام جبروت السلطة «يعرفه الطلبة المجاورون أهالى الربوع والحارات فى الباطنية طيبا ورعا رقيقا متدينا يسرع إلى نجدة من تضيق به الأحوال يسعى لتخليص امرأة من يدى مملوك يبغى اختطافها»[2] ولكن هذه القوة الروحية الصامدة أمام الجبروت لا تجد لها جسما قويا تستند إليه فهو «كثير الأمراض إذ يرقد فوق حشيته القديمة بالرواق (رواق الازهر) يتوافد عليه الناس على أختلاف أصنافهم وألوانهم يسألون عنه»[3].

يقف الفتى الازهرى أمام شهوته ويقتل رغبات نفسه التى تؤلمه ففكره يأبى عليه أن يعاشر بدون حب وان يتمتع بغير صلة قوية وعاطفة أصيلة، يحترم الإنسان ويخسب ألف حساب لسمعته لدى الناس فمن ضعف أمام رغبته فسدت صورته فى عيون من يحبونه ويعطفون عليه.. ولكن جهاز القمع يتحرك ضده متهما أياه بتأليب العامة على المماليك فيسجن ويعذب وتمارس عليه أقسى أنواع الفظاعات فيسقط ضحية للسطة الجائرة. ومن خلال السقوط الدرامى لشخصية سعيد يدفع الغيطانى إلى الحياة «تلك الأحداث التراجيدية القديمة والتى تستند إلى تجارب تاريخية وأخلاقية مشابهة لتجارب عصره بالذات، وبذلك يكشف شكل التراجيديا معممة السمات والتى يشارك فيها العصران موضوعيا «فليست المسألة هى تكديس السمات التاريخية المهمة لعصر ما قبل نقل الخصوصية التاريخية لوضع تاريخى معين إلى الشخصيات أنفسهم، إلى أسلوبهم الخاص فى اللغة والسلوك»[4] والوجدان. ان الغيطانى يسمح بهذه الطريقة لتلك السمات البارزة للعصر المملوكى والمتمثلة أساسا فى الظلم والقتل أن تكون حية وناشطة حتى يدرك أهميتها

(١) «الزينى بركات» ص ١٦٨.

(٢) «الزينى بركات» ص ٧٤.

(٣) «الزينى بركات »، نفس الصفحة.

(٤) جورج لوكاتش: «الرواية التاريخية» ترجمة صالح جواد الكاظم دار الشؤون الثقافية العام، بغداد ١٩٨٦ ص ٢٢٣.

المعاصرون حين تتجلى لهم فى لغة هى خليط من التاريخ والشعر.

فلقد عثر الغيطانى على خيوط شخصية سعيد فى التاريخ وكأنها قالت له «لاحظنى» أننى سأعلمك شيئا عن الطبيعة البشرية فقبل الكاتب الدعوة ورسم هذه الشخصية وطورها وبذلك تجاوز التاريخ أى تلك الأحداث المعروفة من الخارج فقط ليقدم لنا العصر المملوكى والماضى بشكل عام من خلال ما فكر فيه سعيد، أحاسيسه التى رافقته، مناقشاته مشاريعه، نجاحاته وخيباته، وكل ممارسات السلطة وهى تجهد من أجل فرض أرداتها على أرادة الناس وخاصة من خلال سقوطه التراجيدى فى أتون الغربة والتقوقع، هذا السقوط الذى كشف عن شخصيته الفردية «آه أعطبونى وهدموا حصونى»[1].

كل هذا لم يجده الغيطانى فى كتب التاريخ لأن «كل هذا يمر به التاريخ بصمت تقريبا. وكل هذا هو ميدان الشعر»[2].

هذا هو العصر المملوكى بقمعه وعنفه وارهابه «وهذه عدة مصر لملاقاة السلطان العثمانى، وعساكره كالجراد المنتشر ومدفعيته تعتمد على أحداث ما كان يصنع منها فى ذلك الزمان، أى أمل فى فوز الاجناد الجراكسة وهذا نظامهم، وكيف تدفع مصر عداتها، وأبناؤها لا يعرفون من أمر الحرابة شيئا نسوا بمضى الزمن صنعة الجندية»[3].

ولأن القمع والارهاب وتقتيل الناس لا يمكن أن يحمى وطنا أو يقوى صلة بين الحاكم والمحكوم فإنه يتضح أن مثل هذه الممارسات ليست إلا دفاعا غير شرعى عن مصالح ضيقة رخيصة ولذلك تدب الخيانة فى صفوف المماليك «فلم يتجهز ابن عثمان لغزو مصر بأسلحة القتال العلنى وحدها بل ضم إليه فى السر جماعة من المماليك الخونة تآمروا على السلطان الغورى من أمثال خاير بك وجان بردى الغزالى ويونس العدلى»[4] تقول الرواية «جان بردى الغزالى يسافر إلى نواحى الريف يلعب بالسيف فى رقاب الفلاحين، يقتل الآلاف، تسد الترع بالجثث...... ينوى الخطبة فى الناس هل تعرفون، ربما كان بعض الأمراء وراء طلوع ابو الخير المرافع إلى

---

(١) «الزينى بركات»: (السرادق السابع)

(٢) «الرواية التاريخية» ص ١٥٣.

(٣) «سندباد مصرى»، ص ٢٠- ٢١.

(٤) «سندباد مصرى»، ص ٢١.

السلطان وطعنه فى الزينى»[1].

هكذا فى ظل الاستعداد لمواجهة العدو الخارجى يشتد قمع المماليك للأهالى ويبدو الزينى مشغولا باكتشاف خيوط جديدة للمؤامرة التى تحاك ضده. وهكذا يسلم الخونة وطنهم لأعدائهم فما يهمهم هو مصلحتهم الذاتية أساسا أما الوطن فمسألة ثانوية «ثبوت أمر قاطع كحد السيف وهو اتصال عدد من الأمراء المماليك بدولة ابن عثمان زكريا عندما علم بالأمر انزعج انزعاجا شديدا زكريا انزعج لرتبهم، منهم خاير بك هو من أشد الأمراء قربا إلى السلطان»[2].

وحين يجىء يوم المعركة فى الخامس والعشرين من شهر رجب ٩٢٢ هـ و «هو يوم نحس مستمر» على حد تعبير ابن اياس وجمال الغيطانى يهم ابن عثمان بالهرب أو طلب الأمان ولكن الخونة سعوا بالفتنة بين المماليك القراصنة والمماليك الجلبان وأفهموا أولئك الذين بأن الأشرف قانصوه الغورى ضنين بمماليكه الجلبان فما عتم القرانصة أن انحلت عزائمهم عن القتال وسقط الاتابكى سودون العجمى صريعا يتبعه مالك الأمراء سيباى نائب الشام فتنهزم الميمنة وتتقهقر بقيادة خاير بك نائب حلب المتآمر على السلطان. ثم يموت السلطان بعد أن أصابه خلط فالج.

هذه نهاية سلطنة المماليك كما جاءت فى رواية الزينى وفى كتاب «البدائع» دولة المماليك التى يبدو أن التاريخ حتم أن تنتهى هذه النهاية الدرامية»[3] فيموت السلطان ولا يبكى عليه أحد بل أن ابن اياس يقول فيه فى كثير من الشماتة

لما التقى مع سلطاننا
فى مرج دابق قال هل من مسعف
فله أجاب لسان حال قائلا
عرضت نفسك للبلاء فاستهدف
واشتد بالجلبان رعب قلوبهم
وغدوا يقولوا كذا أى أرض نختفى
والنهب أطمعهم لذل نفوسهم
حتى أتاهم بالقضاء المتلف[4]

---

(١) «الزينى بركات»: ص ٢١١.

(٢) «الزينى بركات»: ص ١٨٧.

(٣) «سندباد مصرى» ص ٢٩.

(٤) «بدائع الزهور» الجزء الخامس ص ٧٠ (البحر الكامل).

إلا أن السقوط الدرامى لدولة المماليك ولسعيد الجهينى أيضا نتيجة الخيانة والغدر لم تمنع جمال الغيطانى وهو يحاور التاريخ من اكتشاف عناصر القوة والشهامة والنبل التى توجد فى كل عصر حتى فى عصر المماليك ذاته، فإذا كان سعيد قد سقط تماما فى دوامة الغربة اللانهائية إذ «أعطبه» المماليك وهدموا حصونه حتى صار الموت بالنسبة إليه لا يرجى وأفقا لا يصله الجسم المكدود «للقبر ضمة لا ينجو منها إنسان يضغط ضلوع المؤمن والكافر يمحو الأول والآخر يفرق المتن وشتت الجمع يساوى الظاهر والباطن، تعرف كل نفس ما أتت وتتحدث الأعضاء عما ارتكبت أى ذنب جنت؟»[1] وإذا كان السلطان قد مات فلم يرث له أحد ولم يعثر له على أثر فإن الغيطانى وجد فى التاريخ ضالته ليخفف من وطأة هذا السقوط المفجع وليفتح نافذة على أمل جديد فى الأنتصار فجعل من طومان باى الذى عين سلطانا بعد معركة مرج دابق بالشام وقبل وصول العثمانيين إلى القاهرة بطلا مصريا وجعل أيضا من الشيخ الجارحى قائدا للمعارك ضد الغزاة. وبذلك يمزج الغيطانى ما هو تاريخى وما هو متخيل. فإذا كانت قصة خروج طومانباى على العثمانيين أمرا حقيقيا أثبته ابن اياس فإن قصة خروج الشيخ هى إحدى الدلالات الرمزية التى أثرى بها الكاتب التاريخى «يا أهالى مصر/ يا أهالى مصر/ من دل على مكان طومنباى له ألف دينار/ من أحضره حيا أو ميتا له ألف دينار/ من حامى الحرمين والبحار/ سليم شاه الخنكار العظيم «وتقول الرواية أيضا» يا أهالى مصر/ يا أهالى مصر/ من رأى منكم/ الشيخ أبى السعود الجارحى/ من لمح منكم درويشا من دراويشه/ الذين يثيرن الفتنة ويهاجمون العسكر/ ليحضره إلى وطاق الخنكار وله الجزاء العظيم/ له الجزاء العظيم».

ولطومنباى هذا علاقة بالشيخ الجارحى فقد كان طومان باى فى أربعينياته راغبا عن سلطنة مصر، قبلها بالحاح العارف بالله الشيخ أبى السعود وقد اقتاده إليه بتل الجارح عند مصر «العتيقة» جماعة من المماليك فأحضر لهم الشيخ المصرى مصحفا يحلفون عليه يمين الاخلاص للداودار طومان باى إذا سلطنوه، وحلفهم ألا يخونوه وألا يغدروا به وألا يعودوا إلى ظلم الرعايا وألا يشوشوا على أحد بغير طريق شرعى وأن يبطلوا ما أحدث الغورى من المظالم وألا يجروا الأمور على ما

---

(١) «الزينى بركات»: ص ٢٧١.

كانت عليه[1] يقول الراوى فى رواية الزينى أرسل الشيخ إلى الأمراء ألا يخونوا مولاهم وألا يغدروا ولا يخامروا (كذا) عليه وأن يساندوه فى تصديه لابن عثمان العازم على أخذ مصر»[2].

ينخرط الشيخ فى صفوف المقاتلين ضد العثمانيين صحبة السلطان الثائر، يقول الرواى على لسان سعيد الجهينى «آه لا فرصة للرجوع؟ بعينى عقله يرى مولاه؟ يراه ساعيا فى الأرياف، يستنفر الخلق، من يدله، من يهديه إليه... ذهب مولاه ما الذى بقى إذن؟»[3].

وحين دخل العثمانيين القاهرة كان الملك الثائر والشيخ الجسور نصير الفقراء ورمز القاهرة الروحية لا يعرفان الهزيمة لأن النفس التى لا تعرف الذل قل ما تطأطىء رأسها لواقع الهوان.

وهذا المزج الذى يلجأ إليه الغيطانى بين السقوط الدرامى والصمود الثائر الصانع للملحمة متفائلة يمتلىء بدلالات أيديولوجية تتجاوز العصر المملوكى، فلا يجرى تصور الصدام الدرامى ونتيجته التراجيدية بمعنى تشاؤمى وتجريدى. وطبيعى أن أى نفى مطلق للعناصر التشاؤمية (سقوط سعيد وعدم انخراطه فى صفوف الثوار) سيكون شيئا عديم الجدوى فمعظم الناس يرون فى هول متناقضات مجتمع الظلم وضعا لاحل له وهذا باعث رئيسى فى الدراما وليس ضئيل الشأن إطلاقا يقول سعيد «أظهر أيها السفيانى (كذا) لينفخ النفخة الأولى والثانية والثالثة تقبض الأرواح ويجىء الخراب، أربعون ألف سنة، الوخز فى الصدر أى مرض خلفته الأيام، لكن أى أمر يخشاه والروح ساحة خرائب البيوت لا تأمن ساكنيها، ما الذى بقى إذن؟»[4] إلا أن هذا الشعور بالاحباط ليس وضعا نهائيا «فكل دراما عظيمة حقا تعبر عن تأكيد للحياة وسط أهوال السقوط الضرورى لافضل ممثلى المجتمع الإنسانى وسط تدمير الناس المتبادل والذى يبدو لا مفر منه»[5].

إن سقوط سعيد وقصة ثورة طومان باى والشيخ أبى السعود وهما يسيران جنبا

---

(١) أنظر «بدائع الزهور» الجزء الخامس، ص ١٠٣ - ١٠٤.

(٢) «الزينى بركات»: ص ٢٥٧.

(٣) «الزينى بركات»: ص ٢٧٥.

(٤) «الزينى بركات»: ص ٢٧٢.

(٥) «الزينى بركات»: ص ٢٧٢.

إلى جنب ويؤكدان استمرار الحياة إنما هما «تمجيد للعظمة الإنسانية والإنسان فى صراعه مع قوى العالم المدمرة الأقوى موضوعيا فهو فى أقصى بذله لجميع قواه فى هذه المعركة غير المتكافئة يكشف عن صفات مهمة لولا ذلك لبقيت مختفية[1] فالصدام يرفع البطل سعيد عبر سقوطه الدرامى وطومان باى والشيخ أبا السعود من خلال ملحمة الثورة، إلى ارتفاع جديد هو أساسا السمات الأصلية للمأساة من جهة وما تعد به من صراع مستقبلى يكشف الغيطانى عن ملامحه الأولى من خلال هذه النافذة التى يفتحها على المستقبل وهو يدفع بالشيخ أبى السعود إلى المعركة رغم أن التاريخ لم يقل له ذلك. فتنغلق الرواية على صوت المأساة «آه اعطبونى وهدموا حصونى» ولكن على صوت المعركة أيضا.

-عصرنة جهاز القمع المملوكى-

يقول الغيطانى «فى هذه المرحلة (الزينى بركات) قرأت تاريخ مصر كله وتوقفت طويلا عند العصر المملوكى. فقد وجدت أنه قريب الشبه جدا بالفترة التى كنا نعيشها وقتها فى أواخر الستينيات، توقفت عند العصر المملوكى وبدأت أعالج مشكلة القهر والتعذيب فى رواية الزينى بركات على أساس أنها مشكلة مطلقة ولكنى عالجتها مستفيدا من تراث العصر المملوكى»[2] ويقول أيضا مبررا أختياره لهذا الموضوع «فى فترة الستينيات كانت المشكلة الديمقراطية بالغة الحدة وكنت أشعر بوطأة القهر البوليسى وبحصاره للمثقفين وأفراد الشعب عموما. كنت فى رعب من أجهزة الأمن، ومنذ بداية الستينيات وأنا أشعر بالمطاردة برغم أننى لست رجل سياسة. ولهذا حاولت أن أعرف كل شىء عن هذه الأجهزة وتركيبها الداخلى»[3]. ولقد أكد النقاد على هذا الطابع المميز للزينى بركات باعتبارها رواية «جهاز الأمن». فأوضح عبد الرحمن أبو عوف «أن أوضح أمثلة المعاصرة (فى الزينى بركات) التقاط الرواية بحساسية مشكلة المشاكل فى المرحلة المعاشة وهى التجسس والبوليسية والمراقبة والرصد لسلوك الناس واحالة هذه المشكلة إلى لغة تاريخ الفترة المملوكية

---

(١) «الرواية التاريخية» ص ١٦٨.

(٢) «هموم الرواية العربية المعاصرة، حوار مع الروائى العربى جمال الغيطانى» المستقبل العربى العدد ٥ سنة ١٩٨٥ ص ١٤٧.

(٣) مشكلة الابداع الروائى (ندوة أشترك فيها جمال الغيطانى) فصول جانفى/مارس ١٩٨٢ ص ٢١٣.

بإطلاق لفظ البصاصين على أجهزة الرصد والتجسس»[1].

ويؤكد ناقد آخر «ينطلق الكاتب (جمال الغيطانى) من التقدم التكنيكى الهائل من عصره الحى، عصر تحددت فيه الأماكن والمطامح، ومن قاهرة المماليك الصغيرة، ذلك العصر هو العصر التاريخى. أما التقد م المخيف فهو سمة عصر آخر»[2].

فما هو إذن هذا الجهاز الذى صوره جمال الغيطانى وماذا يمكن أن تكون علاقته بفترة الستينيات فى مصر؟.

يتوضح منذ البداية مدار أهتمام الرواية وهو الجوسسة والقمع. نحن أمام فرقة مخابرات ذات نفوذ عملاق، أنها دولة فى الدولة. ويشرف على هذه الفرقة «زكريا بن راضى» نائب المحتسب السابق على بن أبى الجود والذى استمر فى منصبه بعد صعود الزينى. وتمثل علاقة هذين الرجلين الواحد بالآخر اشكالية أصلية من اشكاليات الرواية. كيف سيتعامل الزينى وهو الذى يدعى أنه نصير الفقراء والمظلومين مع هذا الجهاز الذى يديره زكريا وكيف سيعمل على تطويره، ولمصلحة من سيوجهه؟.

يوضح الغيطانى على مدى الرواية بكاملها تناقض الرجلين والتقارب الذى يحصل بينهما نتيجة لتأثير الزينى فى الأحداث وفى تصور الدولة لمفهوم القمع السياسى. فنظام «بصاصى السلطنة» الذى يشرف عليه زكريا يبدو نظاما فى غاية العصرية[3] يشمل البلاد من أدناها إلى أقصاها، يهتم بكل فرد مهما كان نشاطه، يهتم لكل حادثة مهما كانت تفاهتها يقول زكريا «عندما أود الذهاب إلى أى بلدة فى مصر لا أبتعد عن بيتى أجىء إلى هنا، لكل بلدة قسم، كل قرية، أى كوم أو عزبة أى قطاع فى بر مصر من أدناها إلى أقصاها... وبأذن الله العليم القريب سيجىء يوم يصبح لكل إنسان قسم خاص به يلخصه منذ آهة الميلاد حتى رعشة الموت»[4].

إنه نظام جوسسة غريب فى أساليبه، يبدو ظاهريا فى قلب العصر المملوكى

---

(1) عبد الرحمن بأبو عوف: «البحث عن طريق جديد للرواية العصرية والعربية المعاصرة» الآداب جانفى ١٩٨٠ ص٣٨- ٣٩.

(2) فريدة نقاش: «نقاط أولية حول الاغتراب القسرى فى الرواية العرية» الرواية العربية واقع وآفاق ص ٩٤.

(3) يقول جمال الغيطانى: «منصب كبير البصاصين مثلا فى «الزينى بركات ليس له وجود أصلا فى الدولة المملوكية. والنظام الأمنى الرهيب الموجود فى الرواية لم يكن موجودا بهذا الشكل فهو نظام حديث» (حوار مع الروائى العربى جمال الغيطانى ص ١٤٧).

(4) «الزينى بركات ص ٣٦.

ولـكنه فى الواقـع قريـب جدا من الأنـظمـة الجاسوسيـة المعتمـدة فى عصرنا ، فوسائله تتمثل فى النقاط التالية:

- دراسة مستقبلية حول العناصر المنتدبة للتعرف على دقائق حياتها.
- نظام للجوسسة على الجواسيس أنفهسم بحيث يستحيل على «البصاص» أن يعمل لحسابه أو يتحول إلى خدمة جهة أخرى غير التى عينته.
- أعتماد سياسة الترغيب والترهيب، الاغراء والتخويف، أجزال العطايا للمتعاونين مع النظام. ولكن المتعاونين كثيرون يعيش كل واحد منهم تحت سيطرة الخوف من المراقبة أو الطرد.
- دراسة رد فعل الناس تجاه كل حدث سياسى طارىء حتى يستطيع النظام التفطن لكل بداية مقاومة أو تحرك ومعالجتها من الأصل «لدينا طرق لا تخطر على بال أنس أو جن نعرف بها الحقيقة حتى لو همس بها المرء وراء جبل قاف آه لابد من التزام الحذر بهدوء ليرقب رد الفعل بينهم (الجماهير)»[1].
- نظام دقيق صانعه من كل طبقة ، تدخل عين الجاسوس إلى كل مكان وتراقب كل شىء فيتحول معظم الناس وبدون وعى إلى قطع تدور فى دولاب عظيم، يتضخم جهاز «البص» فيصبح رمزا للدولة فهو «يرعى» مصلحة الدين والأخلاق ويحفظ الأمن ولكنه يحرس فى الواقع مصالح السادة والأعيان «إبراهيم بن السكر والليمون، إبراهيم من أخلص مستصنعيه (كذا) ء فى المقاهى وأصحاب الربابة، المنشدين فى الموالد والاذكار... كل ما ينشد لابد أن يقره إبراهيم بن السكر والليمون يحذف منه ما قد يراه مخلا بأصول الديانة والأخلاق ما فيه من تعريض بوجيه كبير أو أمير من أمراء الدولة، إبراهيم يجىء إلى زكريا كل يوم ثلاثاء من كل أسبوع»[2].

ولهذا الجهاز امكانيات تقنية متطورة لا شك أنها لم تعتمد فى العصر المملوكى منها استعمال الخرائط فى الجوسسة ورسم الأماكن العمومية بدقة ورصد تحركات العامة بكل عناية وتخصيص جواسيس لمراقبة المناهضين للنظام من المثقفين مثل تخصيص بصاص لمراقبة الازهرى سعيد الجهينى «هنا فرد مقدم البصاصين بين يديه ورقا عريضا به رسم للمقهى وما أحتوى عليه من أوان ومقاعد منحوتة فى الجدار

(١) «الزينى بركات ص ٥٧.

(٢) «الزينى بركات ص ٨٩- ٩٠.

أشار إلى فجوة فى الحائط قريبة من نصة الفحم والحلبة والسحلب: «هنا ستجلس»[1].

وحتى عندما تكون وسائل هذا الجهاز توهم بالماضى فإنه يبدو بالرغم من ذلك نظاما لا يمكن أن يكون مملوكيا فأستعمال الحمام الزاجل مثلا وهو «نظام دقيق استحدثه (زكريا) يتفاخر به على البصاصين فى أنحاء الدول والامارات كل حمامة تعرف أى الطرق تسلك، لا تطير فوق بيت فيه إنسان، فوق قافلة فى الصحراء إنما تعبر الخراب إلى أهدافها ولو طال بها الزمن «يصور بدقة جدلية الماضى والحاضر فى أستخدام جهاز القمع المملوكى لتصوير القمع العربى فى العصر الحديث. فالماضى يتمثل فى الوسائل المستعملة أما الحاضر فتوحى به الدقة. وهذه الدقة تبدو غير مبررة تاريخيا رغم الايهام بالماضى. فقدرة هذا الحمام على تحقيق المهمات التى توكل إليه بهذه الطريقة تبدو مسألة غير قابلة للتصديق على أن الدلالة الأصلية والجوهرية لهذا الجهاز تبدو فى أحكام وضعه والسيطرة عليه بكل صرامة وهو أمر يبدو منذ الوهلة الأولى غريبا عن عصر المماليك قريبا من عصرنا. وبذلك نعيش وهم الماضى ونتجاوزه فى ذات اللحظة.

ولا يتوجه نظام الجوسسة هذا ضد المواطنين المصريين فقط فهو يضطلع بأمر مراقبة العناصر المخربة فى الداخل ولكنه يضبط حركة الأجانب أيضا تحسبا لكل محاولة جوسسة تستهدف أمن النظام فى فترة حرجة حيث يستعد للدخول فى مجابهة مع العثمانيين يقول المؤرخ الإيطالى «ما من أجنبى خاصة الفرنجة يدخل مصر إلا ويسجل اسمه والناحية القادم منها، هذا النظام جديد لم يتبع فى زيارتى الأولى»[2].

أننا أمام جهاز فى غاية العصرية، نظام حديث لإعداد الجواسيس وأعوان المخابرات والاستعلامات، فرقة لا تقل دقة وعصرية عن أية فرقة للبوليس السياسى فى نظام متطور من أنظمة عصرنا. يقول زكريا متحدثا عن نظامه «من هنا قلنا بعدم ضرورة المام البصاص بالعلوم كالمتبحر فيها، إنما عليه الالمام بفكرة عامة ليست بسطحية عن كل تاريخ وعلم وفن: من أجل هذا قمت بإعداد مناهة خاصة فى سائر

---

(١) «الزينى بركات»: ص ١٥٨.

(٢)«الزينى بركات»: ص ١٩٨.

العلوم التى فكر فيها الإنسان ندرسها فى مدارسنا، لكى يستوعبها رجالى فتنمو قدراتهم ولا تعجبوا إذ أخبرتكم عن بصاص شاب من رجالى يمكنه مجادلة أمتن العلماء فى أشد ما يمسهم من اختصاصات بدون فكرة سابقة عما يناقشه وطريقته تعتمد على الذكاء الحاد الوقاد وأخذه لبعض الكلمات والأفكار من المتحدث ثم تحويرها بشكل خاص والنطق بها على أنها أفكاره هو»[1].

ولمزيد من الامعان فى كسر وهم الماضى يتصور جمال الغيطانى تعاون هذا النظام مع أنظمة الجوسسة فى البلدان «الصديقة والشقيقة» فيتصور «اجتماعا كبيرا يضم كافة البصاصين العتاة فى هذه البلاد إذ يجتمع شملهم هنا يتدارسون الأمور والواجبات يتبادلون ما جرى لكل منهم ستتحدث كتب التاريخ عن هذا الاجتماع»[2].

وبطبيعة الحال فإن هذا النشاط الأمنى ذو صبغة معاصرة (اجتماع لوزراء الداخلية للتشاور حول المسائل الأمنية الكبرى التى تهم الدول) هنا يختفى الحاضر بطريقة مثيرة فى ثنايا الماضى.

أما وظيفة هذا الجهاز فتتمثل فى المحافظة على التوازن القائم بين الطبقة السياسية الحاكمة وجمهور الناس. فهو الحريص على السهر على الوضع الطبقى الموجود ليمكنه من الاستمرار. أما إذا اختل التوازن داخل الطبقة السياسية الحاكمة نفسها فإن «النظام» يبقى على الحياد ليكون فى خدمة المصلحة المنتصرة أو الجهة الغالبة فمهما كان المنتصر ومهما كان لونه فسيكون فى حاجة ماسة إلى جهاز القمع هذا فهو بلا لون وليس له عدو أو حبيب لأنه يستمر مع الغالبين، وللغالبين مصالحهم الطبقية، أما المنهزمون فهو يدر لهم ظهره لأنهم غادروا حلبة الصراع وانهزمت مصالحهم فلم يعد لهم لذلك حاجة إلى جهاز الأمن بأى شكل من الأشكال: يقول زكريا متحدثا عن سلفه «وعندما نجح أحدهم فى ازاحة الحاكم وتولى مكانه لم يأخذ جانب الحياد، إنما جهر بالعداء للأمراء حتى بعد تيقنه من قتل الحاكم وهذا عين الغباء تسبب فى ايذاء جمع كبير حوله. التصرف الأمثل هنا الصمت ومراقبة العامة حتى لا يحشروا أنفسهم فيما يدور من صراع»[3].

---

(١) «الزينى بركات»: ص ٢٢٧.

(٢) «الزينى بركات»: ص ١٨٥.

(٣) «الزينى بركات»: ص ٢٢٦.

هذا هو جهاز الأمن التابع لزكريا بن راضى. غير أن هذا الجهاز يحتاج رغم دقته وقدرته إلى مزيد الدقة وإلى شيء من التجديد خاصة وذلك ما سيتكفل به الزينى بركات لأنه سوف يبتكر وسائل قمع جديدة تتماشى مع الشعارات التى قام عليها منطق الزينى «السياسى أول الأمر فهو «حبيب الجماهير» و «ناصر الكادحين» يقول الراوى «لا ينكر سعيد قرب الزينى من روحه عندما أقترب لابلاغه طلب الشيخ أبو السعود... خرج إليه الزينى ملثما عمامته صغيرة، ثيابه عادية شأن فقراء المتصوفة»[1].

ولأن الفلسفة الطبقية التى يقوم عليها النظام الجديد لم تكن واضحة تماما بالنسبة لزكريا فقد كان من الضرورى أن يشغل جهازه لمعرفه نوايا المحتسب الجديد الحقيقية يقولزكريا «هذا الزينى لا يثير أطمئنانا»[2] ولذلك يطالب بأقصى ما يمكن من معلومات وبيانات عنه وارسالها إليه أولا بأول، ثانيا استنفار كافة بصاصى القاهرة لتلتفت عيونهم إلى كل صغيرة وكبيرة خلال تجمع الناس اصغاؤهم (كذا) إلى ما يقول الزينى. المطلب الثالث أن يرتفع عدد التقارير التى ترسل إليه فى مقره إلى أربعة وعشرين تقريرا بواقع تقرير فى كل ساعة»[3] ولكن زكريا يكتشف شيئا فشيئا أن شعارات الزينى لم تكن إلا ضربا من الخداع وان مصالح الطبقة المهيمنة اقتصاديا ليست فى خطر. وقد حاول الغيطانى منذ الوهلة التشكيك فى نوايا الزينى السياسية وهو يغازل الجماهير لأن تعيينه فى منصب الحسبة يثير منذ البداية ضجة فى صفوف سكان القاهرة وفى قلب ديوان زكريا. ففى حين تؤكد الجماهير أنه شخص فريد من نوعه وأنه صاحب رسالة عظيمة وثورة فى خدمة المستضعفين «لم نسمع برجل مثله ونحن ما نرضى إلا به»[4] تقرر تقارير زكريا فى الوقت نفسه «ذهابه اليومى إلى الأمير قانى باى طلوعه إليه بقاءه عنده، حديثه إليه ثم ثلاثة آلاف دينار كاملة سلمها إلى الأمير قانى باى ليلة الثامن والعشرين من رمضان المعظم بعد العشاء، ثلاثة آلاف دينار يشترى بها بركات منصب الحسبة»[5].

---

(١) «الزينى بركات»: ص ٨١.

(٢) «الزينى بركات»: ص ٦٠.

(٣) «الزينى بركات»: نفس الصفحة.

(٤) «الزينى بركات»: ص ٤٤.

(٥) «الزينى بركات»: ص ٣٩.

وهذا الذى كان مجرد شك فى ذهن زكريا سوف يتحول شيئا فشيئا إلى يقين. لأن نظام الزينى لن يغير من الواقع الطبقى شيئا، إلا أنه سيطور وسائل التعامل مع هذا الواقع ويتمثل ذلك فى خلق نظام بوليسى جديد مع اخفاء الجانب القمعى واللاشعبى للنظام وراء جهاز مبتكر جديد أيضا وهو الجهاز الإعلامى الموجه لخداع الجماهير. وستتضافر جهود هذين الجهازين لخدمة مصلحة الزينى ومصلحة الطبقة المهيمنة اقتصاديا.

أما الجهاز الإعلامى فدوره التأكيد على السياسة الاقتصادية الجديدة للزينى وهى سياسة تقوم فى الظاهر على مقاومة الاحتكار وسن قوانين تراعى ضعاف الحال وتقاوم فساد الطبقة الحاكمة (المماليك) وهى سياسة تكذبها المواقف الحقيقة للزينى لأنه عاجز تماما عن التغيير الحقيقى لفائدة الجماهير ومواجهة الطبقة المهيمنة اقتصاديا.

وفى موقفه من برهان الدين بن سيد الناس محتكر الفول عندما جاءه سعيد يشكوه إليه خير دليل على ذلك، يقول سعيد: «قلت له ما جئت من أجله فعلا هز رأسه وقال... سأكلف نائبى بمراقبته ورصد تحركاته وعندما يثبت صحة ما يفعله يلقى جزاءه، تصور يا مولانا من سيقيم العدل من سيمنع برهان الدين بن سيد الناس زكريا بن راضى! لكنى قلت فى دماغى ربما يحاول الزينى أستخدام زكريا لما فيه خير الناس، رحت أرقب برهان الدين لكنه أستمر على حاله، طلعت إلى الزينى مرة ثانية قال «مثل هذه الأمور تستغرق وقتا»[1] ولا خفاء مثل هذا التناقض بين لغة الشعار ولغة الواقع يتحرك جهاز إعلامى هو المقابل الواضح لأجهزة الإعلام كما نعرها اليوم، وتتمثل أهدافه فيما يلى:

- التأكيد على مفهوم العدل وتحريك عواطف الناس.
- تشخيص الازمات وتقدم أكباش فداء من حين إلى آخر للتأكيد على مناهضة النظام وتواصل سياسته الشعبية.
- مهادنة رجال الدين بعد مواجهة الفوانيس واتخاذ قرارات من شأنها امتصاص غضب الجماهير التى قد تؤثر فيها دعاية رجال الدين أو المستترين وراء الدين لاغراض سياسية.

---

(١) «الزينى بركات»: ص ١٢٠- ١٢١.

«تسلم الزينى بركات بن موسى.../ تسلم الأمير ماماى الصغير/ وبعد أن قرره احتباط على موجوده/ وظهر لديه ما قيمته/ تسعون ألف دينار/... أمر الزين بركات بن موسى بفرض ضريبة على بيوت الخطأ/ ومنع تردد من هم دون العشرين/ حفاظا على الخلق والشريعة/... تعهد الزينى بركات بن موسى/ باستلام الأمير بكتمر / الساقى أمير عشره/ وإستخراج أموال المسلمين منه/ ويقدرها الزينى بخمسين ألف دينار خالصة/ غير ما يظهر/ من المخبأ»[1].

وحين يستقر النظام الجديد شيئا فشيئا ويوقن من أطمئنان العامة إليه يحول قمعه إلى حركة وقائية «تمنع الضرر عن الناس» أو بالاحرى تتصدى إلى كل الذين قد يصدقون مقولاته «الاشتراكية» تستهويهم لعبة الثورة (من أمثال سعيد) فيتطاولون على أسيادهم ويحرضون العامة على العصيان.

«يا أهالى مصر/ أمر عبد العظيم الصيرفى/ بقطع ألسنة ثلاثة شبان/ ضبطوا يشيعون البلبلة»[2].

فالنظام يتبجح بولاء الجماهير له ولكنه فى الواقع يخاف منهم ويضرب بينهم وبين المسؤولين «الشعبيين» ستارا من المخبرين والشرطة يقول المؤرخ الإيطالى «لمحت رجالا يرتدون ملابس زرقاء، ياقاتها صفراء يقفون بين المصلين يرقبون حركاتهم يزداد عددهم كلما أقتربوا من الصفوف الأمامية»[3].

ولكن الزينى رغم وسائل إعلامه المتطورة التى اخترعها لحماية نظامه لا ينجح فى مخادعة البعض. فهناك من أكتشف طبيعته وهناك من باستطاعته تحديه رغم جبروته وكشفه رغم قدرته الفائقه على الخداع» وفى لحظة بعينها قبل تهليل الناس أنطلقت صيحة من أقصى المسجد، أنطلقت فى هفوة صمت تخللت حديث الزينى- كذاب- »[4].

حين ذلك يضطر النظام «الشعبى إلى التحرك ضد الشعب، ضد مناهضيه من المثقفين أساسا. وأولهم سعيد الذى تفطن مبكرا إلى الوجه الآخر لنظام الزينى والمتمثل فيما يلى:

---

(١) «الزينى بركات»: ص ١٦٤- ١٦٥.

(٢) «الزينى بركات»: ص ١٦٧.

(٣) «الزينى بركات»: ص ١٩٨.

(٤) «الزينى بركات»: ص ٢٠١.

- الجانب الإصلاحى ومهادنة الطبقة التقليدية السائدة.

- السياسة الجديدة ذات التوجهات الشعبية تخفى تحالفات عميقة مع المستغلين والمحتكرين مع زكريا ذاته باعتبار رعايته لمصالح هؤلاء. إذن فالأمر كان مجرد سراب والزينى ليس إلا أكذوبة كبرى. سعيد أول من ناصره وآمن به وصدقه وها وهو الآن يقع فريسة لأوهامه وللنظام الجديد الذى كان يحمل وعود التغيير ولذلك تنفصم عرى العلاقة بين الزينى والقوى الحية التى كانت مستعدة للوقوف معه ولمساندته فى معركته ضد الفساد والرشوة، والخيانة. يقول سعيد مخاطبا الشيخ العارف بالله ساكن كوم الجارح «مولانا أنا صحبت الزينى إلى دارك مشيت أمامه فى موكبه كأى ركبدار، بشرت به. تحمست له، أنا الآن أشك فيهن أتضرر منه»[1] ويقول أيضا وهو يقصد الزينى «تزلزل الأرض زلزالها ينكشف الزبانية الملتحفون بقفاطين ملائكية ظاهرها الخير وباطنها الأذى، سداها السر ولحمتها الضرر يؤمون الصلاة يعتلون المنابر»[2] ولا سكات سعيد وكل من أكتشفوا حقيقته يلجأ النظام تحريك نظام التعذيب الذى جربه الزينى أول صعوده مع خصومه الحقيقين ثم وسع دائرة عمله ليشمل كامل معارضيه على أختلاف نزعاتهم يقول الراوى «ذبح ثلاثة من الفلاحين المسنين أسندت رقابهم إلى صدر على بن أبى الجود والزينى يدخل ويخرج محموما مغتاظا يسأل ألم يقر بعد؟»[3] أنه نظام تعذيب «إنسانى» لا يتورع عن ذبح الفلاحين حتى لا يعذب السجين تعذيبا جسديا فيسىء هذا التعذيب إذا ظهرت آثاره المجميع إلى السلطة ويشوه صورتها أمام الجماهير. أما إذا كان المذبوحون من الفلاحين الفقراء المسنين فتلك مسألة لا تهم. وبالإضافة إلى التخويف والترهيب يعتمد هذا النظام أساسا على عملية غسيل المخ التى تتمثل فيما يلى:

- المعاملة الحسنة التى تثير الشك وتجعل السجين متحفز الاعصاب لا يفهم معنى هذا الأحترام وينظر فى كل لحظة وقوع شىء ما: ألا يكون وراء هذه المعاملة خطة رسمت له؟ ألا يكون وراءها فخ نصب له؟.
- تجريد السجين من اسمه وألقابه وماضيه ومستقبله، من إنسانيته وجعله مجرد رقم لا يعنى شيئا.

---

(١) «الزينى بركات»: ص ١٢٠.

(٢) «الزينى بركات»: ص ٢٠٩.

(٣) «الزينى بركات»: ص ١٣٣.

- جعل عقل السجين فى حالة عمل مستمر وهدم أعصابه من أجل التغلب على شيئا فشيئا على عزيمته وكل محاولة للمقاومة لديه «السجان القائم على أمور المحابيس هنا شاب مليح الوجه رقيق العبارة... وهذا ما يخالف كل ما اتبع من قبل... فلا تقل اسمك إنما قل واحد أنت منذ الآن واحدا... حديثه فى الظاهر رجاء لكنه أمر فى جوهره... الأكل فى مظهره أكثر من كاف يحدث شبعا مباشرا ولكنه لا يقضى على جوع خفى مستور يأكل نخاع الغطاء الدفين»[١].

يجرب الزينى هذا النوع من التعذيب ضد على بن أبى الجود أولا فى نطاق السرية التامة ولكنه حين ينجح فى مسعاه وحين يبدأ التعاون بينه وبين زكريا نائبه يطبقه على كل المعارضين السياسيين.

وأولهم من ناصر الزينى وسكت على ظلم زكريا أملا فى أن يؤثر المحتسب فى نائبه فيكف أذاه عن الناس. إذن يتبنى زكريا طريقة الزينى فيتفنن فى اتقان هذا الجهاز الجديد وها هو يشرح نتائجه الباهرة التى تتمثل فى الإبقاء على الجسد وعلى الحياة ولكن بعد تشويه الإنسان من الداخل وتحويله إلى مجرد آلة قابلة للأستخدام وإلى حيوان مريض قابل للترويض «هكذا بدلا من بتره حيا أحوله وهو يمشى على نفس قدميه ويحرك ذراعه ويتحدث بلسانه، ينادينه الناس باسمه. لكنه فى الحقيقة شخص آخر وإنسان ثان لا علاقة له بالوليد الذى انزلق يوما من رحم الأم أو الفتى اليافع الذى اختال وزها بين أقرانه، حتى رجولته أقلبها أنوثة»[٢].

فيسلم له بموجب هذا النجاح سعيد الجهينى الذى يطلب بنفسه مراقبته ورصد حركاته. فيسجن سعيد ثم يطلق سراحه ولكن بعد أن يتوصل جهاز القمع إلى مسخه وغسل مخه وافراغه من الداخل وإلى نسف قيمه القديمة واستبدالها بقيم جديدة. سعيد حر بعد الافراج عنه ولكنها حرية بلا معنى فلم يعد لسعيد القديم أى أثر فى سعيد الجديد. إذ تمتاز شخصيته بعد خروجه من المعتقل بمجموعة من التشويهات منها ما يلى:

- الشك الذى يفسد علاقته بالآخرين بحيث يستحيل كل الناس فى نظره إلى جواسيس فيكبر فى عينيه عددهم وبذلك يقتل الخوف فى داخله كل امكانية تعاون بينه وبين رفاقه القدامى. فيحكم عليه بالغربة والضياع والهامشية.

---

(١) «الزينى بركات»: ص ١٣٠.

(٢) «الزينى بركات»: ص ٢٣١.

- الخوف من كل شيء، حتى من أفكاره نفسها فيتحول بذلك إلى «بصاص على نفسه» الآن ينتبه إلى نفسه فجأة، كيف يفكر فيما فعلوه فيه، ربما أدركوا وعرفوا ما يفكر فيه يفهمون أنه يحاول تشويه أعمالهم أنه ينسب إليهم فظائع لم تحدث، نعم لم تحدث، ألا يوجد عقار يمنع الإنسان من التفكير في أمور بعينها؟»[1].

أما إذا سأله «أحد جاويه بهزة رأس لا تعني شيئا أبتسامة موجزة تبتر الحديث، يعرف أن أصحابه رقوا له يخمنون ما جرى له... في الليل إذ يوشك شيخ الرواق على إغلاق الباب يقوم من مرقده تتابع أنفاسه بسرعة يكاد ينطق رجاء مكتوما في صدره، ألا يغلق الباب كأنه لن يفتح أبدا، يتجنب الأقتراب من حلقات المناقشة»[2].

وحين ينغلق سعيد على همه يفقد الثقة في كل شيء ويحسب الخوف الذي يعيشه هو والذي يعيشه الناس وضعا من الجبن دائما. يكره الآخرين ويحسب نفسه الوحيد الذي يحس بفظاعة الوضع ولكنه في لحظة يدرك خطأة. غير أن محنته جعلت الوضع يتجاوزه فإذا تردد زملائه من الطلبة يتلاشى شيئا فشيئا ويتحول عجزهم إلى فعل وإذا صمتهم يترك المكان لكلام خطير حينها يعرف سعيد أنه قضي عليه إلى الأبد وأنه صار جزء من الماضي وأنه وسط الانفجار أدركته الشيخوخة والعجز. يقول الراوي «لكنه سمع مجاورا شاميا من أهالي حلب يقسم بصحيح البخاري أن الأمير خاير بك يراسل السلطان العثماني في الباطن يخبره بأحوال الخلق في الشام ومصر، تنقل إليه الصغيرة والكبيرة.... ما أدهش سعيد ليس أتصال خاير بك بالعثمانية، ربما فكر في واقعة مثل هده لكن ما روعه اللهجة التي قيل بها هذا الكلام. قال لا فائدة منهم ترجى أتاهم المماليك على غفلة فعملوا فيهم من أحالهم إلى طواشية (خصيان) يعمرون بطون النساء، لكنهم بلا ألسنة، معلمهم بصاص مربيتهم سنية ابنة الخبيزة، الآن يسمعهم يجهرون بما تردد هو في التصريح به، ما الذي جرى هل أدركته الشيخوخة»[3].

ولمزيد من الامعان في قتل سعيد يستعمل نظام الزيني قانونا من قوانين

---

(١) «الزيني بركات»: ص ٢٥٢.

(٢)«الزيني بركات»: ص ٢٥٤.

(٣)«الزيني بركات»: ص ٢١٠- ٢١١.

السلطة القمعية بل من قوانين السلطة بشكل عام وهو استعادة المارقين عن القانون من مجرمى الحق العام وخاصة من المناوئين السياسيين فيستخدمهم بعد عملية غسيل المخ التى مورست عليهم ويجبرهم على التحول إلى جواسيس يعملون لحسابه. وبذلك يمعن فى تشويههم ويقضى على كل محاولة لديهم للانخراط من جديد فى صفوف المناضلين.

فمسخهم وتحويلهم إلى بشر مسلوبى الأرادة ليس إلا مقدمة لاعتمادهم فى الدفاع عن النظام الذى كانوا يناوئونه. يقول زكريا وقد باشر بنفسه كما ذكرنا مثال سعيد «وعندى الان مثال حى، إنسان فى أوج فترات العمر، تعد له من سنوات وسوف أقوم يوما بكتابة رسالة مفصلة للعملية التى نجريها عليه، عندما أصل إلى غايتى التى وضعتها منذ البداية، بل أوقن أنه سيشارك فى كتابة جزء من الرسالة يكشف ما جرى له وما حدث بعد أن كان لا يطيق سماع اسمى ولا هم له إلا تهييج العامة على أولى الأمر»[١].

هذا هو أذن جهاز القمع الذى صوره جمال الغيطانى ومما لاشك فيه أنه نظام فى غاية الدقة وفى غاية العصرية، وبقطع النظر عن مدى تطبيق النظام الناصرى فى الستينيات لهذا النوع من التعذيب والذى يعرف «بغسيل المخ» فإنه لا شك أن تحليل جمال الغيطانى للنظام الذى بناه الزينى بركات يقترب إلى حد التطابق مع التصور الراديكالى الذى قدمه بعض المحللين السياسيين حول النظام الناصرى» فلقد قام هذا النظام (فى الظاهر) على المساندة الشعبية ليحسم وضعا مضطربا لفائدة الطبقة البورجوازية، فكلما كان استمراره مهددا كان عليه فى هذه الحالة استغلال وزن الرأى العام الشعبى بعد أن تأكد أن الجماهير غير قادرة فعلا من الناحية السياسية والتنظيمية أن تتجاوز النظام أى بعد أن مكن الطبقة المستغلة من السيطرة على حظوظ الطبقات الشعبية ومنع الجماهير من أن تقود حركة التحرر لحسابها الخاص فتهدد بذلك الوضع الطبقى القائم»[٢].

ومن هنا فقد أكد المحللون السياسيون الراديكاليون على الخلط الذى يتعمده بعض الموالين للنظام الناصرى بين شعبيه نظام ما وبين المساندة الوقتية التى يمكن أن

---

(١) «الزينى بركات»: ص ٢٢٨.

(2) Mahmoud Hussein: "l' Egypte/ Lutte De Classes et Libération nationale". Maspero Pris 1975 Tome I. P: 84

تقدمها الجماهير لصالح نظام يمنعها من أية مبادرة طبقية. فلقد اضطر النظام الناصرى لخلق أجهزة تنظيمية وأمنية قادرة على احتواء كل نوع من أنواع المعارضة أو الضغط الشعبى (حركتا فيفرى ونوفمبر ١٩٦٨) وكان القصد من هذه الأنظمة الأمنية والتنظيمية خلق هذه التحركات الشعبية التى ولدها فشل النظام فى مخادعة الجماهير ثم هزيمة ١٩٦٧ ومنع قيام أية تحركات شعبية أو على الأقل منع أى التقاء ممكن بين الحركات حتى لا تتعلم من بعضها البعض ولتبقى كل واحدة منها ضعيفة وحتى لا تأخذ مطالب الوحدة الشعبية شكلا محددا إنطلاقا من هذه التحركات[١].

(١) المرجع السابق ص ٨٤ (ليس لنا هنا أن نتعمق كثيرا فى البحث عن الشبه القائم بين الزينى بركات وعبد الناصر فقد يقودنا ذلك إلى مجموعة من التأويلات الانطباعية. ويكفى أن نشير إلى أن جمال الغيطاى حين سئل: «بماذا ترد على تساؤل وتحليل سيزا قاسم لشخصية الزينى بركات بأنه قد ينظر إلى استمراره فى شغل وظيفته على أنه رمز للسلطة التي استمرت بعد هزيمة نكراء، فهل هو استعارة عن جمال عبد الناصر الذى استمر فى الحكم بعد الانهيار العسكرى عام ١٩٦٧ م «أجاب» هذا استنتاج خاطىء فأنا لم يكن فى ذهنى عبد الناصر وأنا أرسم شخصية الزينى بركات، وقد ظن الروس ذلك أيضا عندما فكروا فى ترجمتها وظلوا يتأرجحون فى ظنهم هذا حتى اقتنعوا فى العام الماضى وقاموا بترجمة الرواية ونشرها بعد أن تأكد لهم بأننى لم أقصد شخصية الزينى بركات استعارة عن عبد الناصر (لقاء مع جمال الغيطانى أجرته مجلة الدوحة العدد (١١٦) ١٩٨٥: ص ١٠٦).

٣- الماضى والحاضر من خلال مفهوم الغيطانى ل «الرواية التاريخية»

إنطلاقا من مبدأ التحديث الذى مارسه الغيطانى على الدولة المملوكية وجهاز قمعها يلح علينا السؤال التالى: إلى أى حد يجوز للفنان أن يبتعد فى رواية تجعل من التاريخ مادتها عن الحقائق التاريخية فى كل ما يتعلق بواقع العصر الذى يصوره؟.

لقد حاول جورج لوكاتش أن يجيب عن هذا السؤال فقال «إن ضرورة التاريخ أو الماضى بالنسبة إلى الرواية التاريخية تجعل من مشكلة الصدق للحقائق التاريخية مشكلا عويصا. فأين تبدأ حرية الكاتب فيما يتعلق بشخصية شهيرة من الماضى أو بعصر تاريخى بشكل عام»(١).

بادىء ذى بدء يرفض لوكاتش الرواية التاريخية حديثا عن الماضى لغاية التأريخ «فمعرفة نضالات الماضى الكبيرة والوقوف على المقاتلين السابقين الكبار من أجل التقدم سيلهمان الناس فى الحاضر»(٢) أهدافا ومثلا عليا و «شجاعة وسلوى وسط ارهاب الحاضر ووحشيته ان الماضى سيدل على الطريق الذى قطعه الجنس البشرى والاتجاه الذى يسير فيه»(٣) ويرى جورج لوكاتش أيضا ان الرواية التاريخية هى ما قبل التارخ الملموس للحاضر كما كان شأنها عند كتاب القرن التاسع عشر فى أوربا ولذلك وجب أن يعبر التاريخ نفسه عن علاقاته الحية بالحاضر وهى علاقة لا تحطم أبدا الحدود التى يضعها الإطار الإنسانى التاريخى للعالم الممثل ويلاحظ الناقد ان الاتجاه الذى ساد الرواية التاريخية فى النصف الثانى فى القرن التاسع عشر وفى أوائل القرن العشرين قد أفسد الرواية التاريخية وأساء إلى التاريخ لأنه حول الماضى إلى حكاية رمزية عن الحاضر وبذلك صارت الرواية التاريخية رواية رمزية منتزعة من التاريخ وهذا يتناقض حسب رأيه مع الصواب التاريخى ومع دلالة الرواية التاريخية ذاتها.

ولقد أدرك جمال الغيطانى هذا الاختلاف العميق بين منظورجورج لوكاتش للرواية التاريخية وتصوره هولها وها هو يقدم مفهومه للرواية التاريخية كمايراها

---

(١) الرواية التاريخية: ص ٣٩٩.

(٢)المرجع السابق: الصفحة نفسها.

(٣)المرجع السابق: الصفحة نفسها.

«كان هناك مفهوم سائد بالنسبة للرواية التاريخية وهو إعادة سرد أحداث معينة فى التاريخ بشكل روائى مثل روايات جرجى زيدان أو التركيز على حادثة معينة واستلهامها فى عمل روائى مثل روايات الكسندر دوماس الأب والابن أو بعض روايات نجيب محفوظ مثل «عبث الأقدار» أو «رادوبيس» وأنا اختلفت مع هذا المفهوم كما إختلفت مع جورج لوكاتش فى كتابه «الرواية التاريخية» فهو يعتبر أستخدام الوثائق فى الرواية التاريخية أمرا مرفوضا ويعتبر أن خروج الروائى بالهدف من مجرد سرد أحداث تاريخية محددة خروجا بالرواية عن مفهومها التاريخى وقد كتبت الدكتورة رضوى عاشور فى مجلة الطريق اللبنانية ان الزينى بركات قامت بنقض مفهوم لوكاتش للرواية التاريخية واعتبر أن أدق تعريف للزينى بركات ما كتبه الأديب السورى الكبير أديب اللجمى وكان وكيلا بوزارة الثقافة على الطبعة السورية من الرواية بأنها رواية تستعيد التاريخ ولا تعيده، وهذا مفهومى للرواية التاريخية»[1].

وبقطع النظر عن مدى استيعاب الغيطانى لمقولات لوكاتش وبقطع النظر أيضا عن جدية نقضه لمفهوم الرواية التاريخية عند جورج لوكاتش فإن الروائى فى تحديد علاقته بالتاريخ وبالماضى يصرح هو نفسه «هناك وجوه اتفاق بين حياتى وواقعى وحياة ابن اياس وواقعه ولكن هناك وجوه أختلاف وتباين كذلك وهذا ما أسميه وحدة التجربة الإنسانية بمعنى أن ثمة أشياء تتجاوز الزمان والمكان لتكون الجوهرى فى الإنسان»[2]. ويقول أيضا «فى الزينى بركات التقى القهر المملوكى بقهر الستينيات»[3].

ومما لا شك فيه أن تحديث جهاز القمع المملوكى قد قضى على إستقلالية الماضى وذلك ما أكتشفه معظم النقاد الذين تعرضوا للرواية بالتحليل فقد أكدوا على طابعها اللاتاريخى «فالزينى بركات» رواية، لا رواية تاريخية»[4] و «الزينى بركات لا تندرج فى دائرة الرواية التاريخية»[5].

---

(١) مجلة الدوحة (العدد المذكور) ص ١٠٦.

(٢) فصول جانفى مارس ١٩٨٢ ص ٢١٣.

(٣) المرجع السابق: نفس الصفحة.

(٤) سامية أسعد: «الروائى والتاريخ» فصول جانفى/ مارس ١٩٨٢ ص ٦٨.

(٥) فيصل دراج: الإنتاج الروائى والطليعة الأدبية. الكرمل عدد (١) ١٩٨١ ص ١٣٤.

اذن كيف يمكن أن نفهم علاقة الماضى بالحاضر فى روايتنا هذه: هل خلق الغيطانى حكاية رمزية عن الماضى؟ لا نعتقد ذلك. فالغيطانى يبتعد فى رسمه لمتاهات القمع عن زمن الحاضر ويوغل فى الزمن الماضى كى يخلق نمطا أدبيا يرسم الملامح الأصلية للقهر السياسى فى توحيد الأزمنة أو يرسم تشابه أو تماثل القمع فى أزمنة مختلفة بتماثل هيمنة ارهاب الدولة فيها. ينتقى الغيطانى من التاريخ والحاضر العربى لحظتين تشير كل واحدة فيهما إلى الأخرى: «عصر تاريخى وعمر معاش أحكم الكاتب التشابه بينهما تشابها يظل خلف الأحداث والشخصيات خلف المحن والمواجهات دافقا خفيا يطل علينا دائما، يطل فى لحظات العناء لا لينتزعنا من الواقع الفعلى وإنما ليقول لنا: ثمة زمن شبيه، شبيه حتى فى بعض التفصيلات»[1].

ينتقى الغيطانى لحظتين تدل كل واحدة فيهما على الأخرى ولكن تنفيها وتتجاوزها: اللحظة الأولى هى هيمنة نظام المماليك «لأن العصر المملوكى عصر قهر رهيب ولو قرأت لاقشعر بدنك، كان يلقى فيه الإنسان دون ذنب جناه»[2] والثانية بوطأة القهر البوليسى فى حصاره للمثقفين وأفراد الشعب عموما وحيث يعيش فى رعب من أجهزة الأمن»[3].

هكذا «تنطلق الزينى بركات فى تعاملها مع الواقع التاريخى من مفهوم وحدة العلاقات وتناقضها إذ أن علاقات الماضى لا تموت فيه»[4] بل تتوارى فى علاقات «الحاضر رغم التغيير والأختلاف أو لنقل انّ علاقات الماضى تستمر فى الحاضر ولكن بشكل مختلف، لهذا فعندما ترسم الرواية لحظة القمع فى الماضى»[5] فإنها لا تكتب عن زمن مضى كما أنها لا تكتب عن زمن معيش لأنها فى حقيقتها لا تكتب إلا عما هو مشترك بين الزمنين والمشترك هو لحظة القمع التى تتأبد رغم مر العصور وأختلاف أشكال الدولة فكأن الحاضر والماضى ينصهران داخل زمن واحد هو زمن القمع العربى فى استمراره ووحشيته معنى ذلك «أن الرواية لا ترى فى

---

(١) «نقاط أولية حول الاغتراب القسرى فى الرواية العربية» ص : ٩٣.

(٢) فصول جانفى/ مارس ١٩٨٢ (لقاء مع جمال الغيطانى) ص ٢١٣.

(٣) المرجع السابق: نفس الصفحة.

(٤) فيصل دراج: «الإنتاج الروائى والطليعة الأدبية» ص ١٣٥.

(٥) المرجع السابق: الصفحة نفسها.

التاريخ تيارا زمنيا مستقيما أو وحدات زمانية منفصلة ومستقلة بل ترى فيه زمنا تتعايش كل لحظة راهنة فيه مع لحظة سابقة عليها أو تحمل كل لحظة راهنة فيه أثرا أو آثارا من الزمن الذى مضى»[1].

(1) المرجع السابق: الصفحة نفسها.

فاتحة الفصل الثانى

«ما جرى هزنى أطلب الفرصة..
أريد أن أرى الماضى..»
جمال الغيطانى (كتاب التجليات)

«أطلب الرؤية ولا تجزع من الصعق فإن الصعق لا يحصل إلا عند الرؤية فقد صحت ولابد من الافاقة فإن العدم محال»
محى الدين بن عربى (كتاب التجليات)

الفصل الثانى

الماضى والحاضر فى كتاب التجليات
(السفران الأول والثانى)
أو جدلية السيرة الذاتية الصوفية

الحاضر ومنطلق السيرة الذاتية

يضعنا «كتاب التجليات» باعتباره نصا أدبيا يخضع فى كتابته النثرية إلى مبدأ الحكى «السيرة الذاتية» من حيث هو نمط متعارف عليه فى الكتابة الغربية والعربية على حد السواء أمام أسئلة وقضايا نظرية وتحليلية متعددة تتعلق أولا بطبيعة «السيرة الذاتية» المقترحة فى «كتاب التجليات» (والتى يعلن الغيطانى كما سنرى أنها تمثل الجنس الأدبى الذى ينطوى تحت لوائه «كتاب التجليات») بكل ما تفرضه هذه النمذجة المبدئية من ضرورة اخضاعها لاشكاليات التصنيف الأدبى. وتتعلق ثانيا بمادة هذه «السيرة الذاتية» وهى تنطلق من لحظة الكتابة ذاتها لتحاور عهدا أو عهودا انقطعت عن دورة الزمن فكاد يتلفها النسيان أو ظلت الذاكرة تحتفظ ببعض منها مخزونا معدا للاسترجات والاستحضار والعودة بكل ما يعنيه ذلك من محاورة الحاضر للماضى وجدانيا وأيديولوجيا ومعرفيا فى زمن يبحث فيه العربى عن استلهام «قيم جديدة» فى ظل الخيبات الحضارية والعسكرية المتوالية من أجل خلق زمن آت يغير هذا الحاضر مع الإيمان بقانون التواصل والتداخل والجدلية بين اللحظة المعيشية واللحظة السالفة.

أ- ميثاق «السيرة الذاتية»

بادىء ذى بدء نشير إلى كتاب التجليات بعكس «الزينى بركات» الذى ألحقت به صفة «رواية» يأتى خاليا من هذه التأشيرة[1].

١-يتعارض ميثاق السيرة الذاتية حسب فيليب لوجون مع الميثاق الروائى ويكون الميثاق الروائى فى صيغتين:

- الإعلام الضمنى عن غياب مبدأ التماهى سنحدد هذا المبدأ فى مكان آخر من هذا البحث.
- التعبير الصريح عن الطابع الوهمى الخيالى للسرد (ويأتى هذا التعبير عادة فى شكل تأشيرة «رواية» التى يضعها الكاتب على غلاف كتابه.

(بقطع النظر عن خلو بعض الكتب الأخرى لجمال الغيطانى منها «أوراق شاب عاش منذ ألف عام) يمكن أن يؤول على أنه أعتراف ضمنى من الكاتب بأننا لسنا

---

(1) Philippe Lejeune "Le Pacte autobiogra Phiqile" Paris Seuil 1975- P. 27.

أمام رواية بكل ما يعنيه مصطلح «رواية» من التأكيد على الجانب الوهمى الخيالى للوقائع المسرودة. وتأويلنا هذا ليس مجرد عملية نرجو من خلالها تسهيل تصنيف «كتاب التجليات» لأنه تأويل يدخل فى الواقع فى علاقة وطيدة مع جملة معطيات أخرى تؤكد على الجانب المرجعى للكتاب. إذ أن جمال الغيطانى لم يقم بغير نقل أمين لبعض أطوار حياته وحياة أبيه كما يعلن هو نفسه «بالنسبة للتجليات أنطلقت من موقف آخر (غير هزيمة يونية ١٩٦٧) هو وفاة أبى من هنا أنا طرف فى الرواية وكل الوقائع فى التجليات حقيقية. كانت وفاته مصدر ألم نفسى خارق بالنسبة لى»[١].

ومبدأ التشابه[٢] هذا الذى يعلنه الكاتب يشجع عليه تطابق بعض الأحداث فى الرواية مع حياة جمال الغيطانى نفسه[٣].

وأطوار حياة أبيه وأسرته «تجليت برفقة حبيبى إلى يوم الأربعاء التاسع من مايو سنة خمس وأربعين وتسعمائة وألف، تجلت لى أمى متعبة مستسلمة ورأيت نفسى مولودا فى نفس اللحظة التى ولد فيها أبى لم أدر ما بداخلى ولم أحط بكنز معارفى وما يدركه حسى سمعت جدتى تقول لأمى مبروك جاءك ولد»[٤] ويقول الكاتب عن ميلاد أبنه «راعنى أنه يشبه أبى شبها شديدا حتى لكأنه نموذج مصغر

---

(١) صنعة الشكل الروائى فى كتاب التجليات الهامش رقم ٢ ص ١٦٦.

(٢) هو التشابه بين الوقائع المسرودة وحياة الكاتب الشخصية ويقبل فيليب لوجون بهذا المبدأ إذ أنه يعتبر السيرة الذاتية نمطا مرجعيا غير أنه يؤكد أن التشابه مسألة ثانوية إذ أن الجوهرى فى تحديد طبيعة السيرة الذاتية يكمن فى مبدأ التماهى الحامل لميثاقها .40 -"Le Pacte autobioyraphique".25.

(٣) ليس لنا ترجمة وافية لحياة جمال الغيطانى وكل ما عثرنا عليه فى هذا المجال هو ما نشرته مجلة «الدوحة» جمال الغيطانى من مواليد ٩/ ٥/ ١٩٤٥ من قرية «جهينة» فى محافظة سوهاج بالصعيد وقد نشأ بحى الجمالية والقاهرة القديمة درس فن تصميم السجاد ويعتبر فى مصر من خبرائه ومارسه بين ١٩٦٢- ١٩٦٧ واشتغل بالصحافة منذ ١٩٦٧ ويعمل الآن بجريدة الأخبار. عمل مراسلا صحفيا فى جبهات القتال وغطى الحرب الإسرائيلية العربية. ترجع بدايته فى الكتابة إلى عام ١٩٨٣ حينما نشر قصتين إحداهما فى مجلة «الأديب» اللبنانية والأخرى مجلة «الأدب» المصرية.

فى الفترة الممتدة بين عام ١٩٦٩ و ١٩٧٠ صدرت له خمس روايات وثمانى مجموعات قصصية بالإضافة إلى ستة كتب تتضمن دراسات ومشاهدات منها «المصريون والحرب» ١٩٧٣ و «أسبلة القاهرة ١٩٨٤ له تحت الطبع كتاب التجليات (السفر الثالث) وثلاثة كتب تتضمن دراسات عن بيوت القاهرة القديمة والحياة اليومية فى القاهرة القديمة وشارع المعز لدين الله» الدوحة سبتمبر ١٩٨٥ ص ١٠٥.

(٤) كتاب التجليات (السفر الأول) دار المستقبل العربى ١٧ بيروت ١٩٨٣ (٣١٢ صفحة من الحجم المتوسط) ص ٥٩٠.

لوجه، كان مغمض العينين رأيت لحظة المواجهة بينى وبين أبنى... اليوم خميس، التاسع من ديسمبر عام ستة وسبعين وتسعمائة وألف ما بين مجيء أبنى إلى الدينا وبين ميلاد شفيعى ودليلى الحسين اثنان وتسعون وثلاثمائة وألف سنة هجرية وما بين مجيئه وميلاد عبد الناصر ثمانية وخمسون سنة ميلادية وما بين مجيئه وميلاد أبى مقدار لا أعلمه من السنين والشهور والأيام»[١].

ويقول أيضا «ثم سمعت صوت أبى من أبى يدعو لى ولأخوتى يدعو لى ولزوجتى وأبنى الذى لن يعى صورته ولن يذكر ملامح جده، كان عمره عند رحيل أبى ثلاثة أعوام وخمسة شهور ونصف»[٢].

وعن خروج أبيه من الصعيد إلى القاهرة يقول «أسأل عن السنة تجيئنى الاجابة هذه المرة. أنه العام الثالث والعشرون بعد التسعمائه والألف التالية على ميلاد المسيح لكن لم يفض إلى اليوم واليوم والشهر... كان ما بين خروجه ولحظة ميلاد أمى يومان اثنان ولحظة ميلادى اثنان وعشرون عاما وزواجه من أمى ستة عشر عاما[٣].

ويعج «كتاب التجليات» بشكل عام بهذا النوع من الأخبار ذات الصدى المرجعى والتى يؤكد فيها السارد بشكل دقيق، صريح و «متعمد» على الجانب السير ذاتى للكتاب من خلال التأكيد المغرق فى الدقة على تواريخ ميلاده وميلاد أبنه وميلاد أبيه وعلى كثير من الأحداث المرتبطة بحياة والده وبحياته الشخصية مثل مغادرة الأب لقريته «جهينة» بالصعيد ونزوحة إلى القاهرة وعمله بفرن ثم عمله ساعيا فى إحدى الوزارات أو مثل دخوله هو إلى المدرسة الابتدائية وبعض صور من طفولته وشبابه ومشاركته فى جريدة الأخبار مراسلا حربيا ومساهمته فى بعض الندوات الأدبية وسجنه فى أيام عبد الناصر وموت أبيه إلخ.... ولمزيد التأكيد على النفس السير ذاتى «لكتاب التجليات» يعلن السارد صراحة (وهو ما يعده فيليب لوجون ميثاقا للسيرة الذاتية[٤] صريحا لا تشوبه شائبة) تماهيه مع الكاتب.

---

(١) المصدر السابق ص ٦٥.

(٢) كتاب التجليات (السفر الأول) ص ١١٣.

(٣) المصدر السابق ص ١٧١.

(٤) من خلال التأكيد على أن «الأنا» لا يمكن فى الحقيقة أن تساعدنا بأى شكل من الأشكال على التعرف بالضبط على المتكلم وهويته يقترح فيليب لوجون للوصول إلى ذلك شرطا شكليا يسمه بميثاق السيرة الذاتية فيقرر فى كثير من اليقين «أن الاسم وحده هو الذى يتحقق فيه مبدأ التداخل بين المتكلم والخطاب وبذلك قبل أن يتحقق فى ضمير الخطاب «أنا» كما يدل على ذلك نظام اكتساب اللغة عند الطفل

فيتسمى بأسمه «وقفت عند شاطىء أصغيت لعلى أسمع حدقت لعى أرى بأرهفت لعى أشعر طال أنتظارى طال وقوفى، حتى كدت أنثنى كدت أرجع وفجأة أتناسى الهاتف صاح باسمى: «يا جمال»[١].

غير أن وجود هذا الميثاق الصريح لا يحل مشكلة تصنيف كتاب التجليات وطبيعة محاورته للماضى. فنحن منذ الوهلة الأولى أمام سيرة ذاتية «هجينة» من الصعب أن تنطبق عليها مقاييس النمذجة الغربية فمن المقاييس التى تعتمد للتعرف على السيرة الذاتية «هو أن نرى إذا كانت أحداث الطفولة تملأ حيزا هاما وذا دلالة أو على الأقل أن نرى إذا كان تاريخ الشخصية أو أطوارها له مكانة فى السرد٪[٢] وهو أمر لا نكاد نعثر عليه فى كتاب التجليات فنحن أمام سيرة ذاتية للأب فيها ولعبد الناصر وللحسين مكانة أكبر من مكانة الكاتب أو السارد وهو مايجعلنا أمام سيرة ذاتية «عربية» لا علاقة لها بالسيرة الذاتية الغربية «حيث عمل تطور العلاقات البشرية على جعل الفرد ينشد من خلال الكتابة إعادة تركيب حياته أو ربط علاقات مع الآخرين عبر عملية النشر والقراءة فالسرعة التى يتسم بها نسق

= فالطفل يتكلم عن نفسه بأستعمال ضمير الغائب المفرد ولكن يسمى نفسه باسمه قبل أن يفهم أن هو أيضا يمكن أن يستعمل الضمير «أنا» وهذا «الأنا» يحيل على اسم وحيد يمكن أن يستعمل دائما، وكل حالات اللبس التى يمكن أن يخلقها أستعمال الاسم إذن فإنه حسب فيليب لوجون لا مجال لتحديد اشكاليات السيرة الذاتية إلا إنطلاقا من الاسم ففى كل كتاب مطبوع يتعهد بعملية الخطاب شخص تعودنا على قراءة اسمه على غلاف كتابه وفوق عنوان الكتاب بالصفحة الأولى. وفى هذا الاسم يتلخص كل وجود هذا الذى نسميه الكاتب وهو العلامة النصية الوحيدة على ما هو موجود خارج النص إذ يحيل على شخص حقيقى يتحمل مسئولية كتابة أثر أو عدة أثار فليس له وجود إلا من خلال مجموعة هذه الكتب التى عادة ما تذكر تحت عنوان «صدر للمؤلف».
فالسيرة الذاتية (باعتبارها سردا يحكى قصة الكاتب) تفترض وجود تماه صريح بين هوية الكاتب (كما تحددت على غلاف الكتاب) وبين السارد والشخصية المتحدث عنها فى الحكاية.
بهذه الطريقة يحل لوجون مشكلة التشابه بين رواية السيرة الذاتية (السارد يحكى قصته) وبين ما يسميه بالسير الذاتية وهو جنس قائم بذاته (الكاتب وهو نفسه السارد يحكى قصته).
.ويذكر لوجون أخيرا الطرق المختلفة التى يمكن أن نحدد بها التماهى الموجود بين الكاتب كما ذكر اسمه على غلاف الكتاب والسارد الشخصية المحورية فى الحكاية ومنها التماهى الصريح بين هذه المستويات الثلاثة من خلال الاسم الذى يختاره الرواى والشخصية لنفسيهما فى السرد ذاته وهو نفس اسم الكاتب.
"Le autobrographique"P.78.

(١) كتاب التجليات (السفر الأول) ص ٣٠.

(2) Philippe De jeune

التاريخ فى أوربا وعنف الصراعات والتغيرات بعثا فى الإنسان هذا الحنين إلى «ذلك الزمن الذى لن يكون» ان السيرة الذاتية ليست إلا إحدى الأساطير المدهشة للحضارة الغربية: أسطورة الانا[1] ولا شك أن فيليب لوجون يقر بالمبدأ الأساسى للسيرة الذاتية وهو الميثاق الذى يربط بين الكاتب والسارد والقارىء كما حددناه ويرى أن السيرة الذاتية ليست بالضرورة نسخة مطابقة لأصل لحياة الكاتب إلا أنه رغم ذلك وللأبقاء على مصداقية هذا الجنس الأدبى يرى أنه من الضرورى أن يعزل من قائمته «وهذا ليس إلا نوعا من العدل.. كل المولعين بالكذب الصريح الذين لا يؤمنون بالسيرة الذاتية فهم ليسوا أغبياء ويخترعون أشياء يتلذذون بها. وان أعتراف هؤلاء بمبدأ الكذب الصريح هو الذى لا يمكننا من اعتبارهم كتاب سيرة ذاتية. فإنطلاقا من اعتبار هؤلاء أن الكذب فيه كثير من الايحاء فإنهم يعمدون إلى التحريف المستمر لحياتهم ليكونوا أكثر ايحاء أنه المنطق المكيافيلى للحاكم التائب الذى صوره كامو: «ماذا يهم على كل حال؟ ألا تضع الأكاذيب فى النهاية على طريق الصدق؟ وحكاياتى سواء كان صادقة أم كاذبة- ألا تطمح كلها إلى نفس الغاية؟ أليس لها كلها نفس المعنى؟ اذن ماذا يهم أن تكون صحيحة أو كاذبة إذا كانت فى كلتا الحالتين موحية بما كنت، وبما أنا الآن. أننا نرى فى بعض الأحيان فى الإنسان الذى يكذب بطريقة أوضح مما نرى فى الإنسان الذى يقول الحقيقة. ان الحقيقة مثل النور تعمى. وخلاف ذلك الكذب فهو المغرب الجميل الذى يبرز قيمة كل شئ[2] ومبدأ الكذب فى كتاب التجليات يأخذ صيغة متميزة أننا أمام وقائع يعلن السارد صراحة تجاوزها لامكانيات الطبيعة البشرية فهى سيرة ذاتية متوهمة (رغم الجانب المرجعى فيها) جاء نتيجة لرحلة خيالية إلى العالم الآخر. «رجعت بعد أن كنت الطالب والمطلوب والعاشق والمعشوق. فلم يكن رحيلى إلا بحث عنى ولم تكن هجرتى إلا منى وفى والى. كدت أصل إلى أصلى. كدت أنفذ إلى أسرار النار والنور والليل. والنهار والشمس والقمر والبرق ونسيم الصبا وخلق الندى والرجع والصدى والغايات وسلمى وليلى واختفاء الشفق وتعاقب الفصل. كنت قاب قوسين أو أدنى لكن غش عينى ما يغشى. لم أستطع صبرا وكيف أقدر على ما لم أحط به خبرا. عدت بعد أن نعمت بأجمل صحبة وأنعم على مولاى بالرفقة. بعد أن علمنى

---

(١) المرجع السابق ص ٥-١٠.

(٢) المرجع السابق ص ٢٩.

بعضا مما لا أعلم. رجعت بعد فراقي للأهل والوطن بعد أن قطعت الباب واخترقت الحجب وتساقطت أمامي كل الحواجز التي لا تقدر على اجتيازها الطبيعة الإنسانية وأنا مفطور على الرحيل الأبدي فلا استيطان لي أصلا. رجعت فهان على أن يتلاشى كل ما رأيت فعكفت ودونت..... »[1].

اذن ينحاز كتاب التجليات منه البداية إلى طرائق الكتابة الصوفية وهموما. فنحن ازاء تجربة هي أقرب إلى المعراج الصوفي[2] من حيث اللغة ومن حيث غاية السفرة ومن حيث أهم المفاهيم السائدة لدى الصوفية عامة ولدى محيي الدين بن عربي[3] خاصة. بحيث ينسجم الإنسان مع باطنه حال السفر والمعراج «وكلما ازدادت مشاهدات الصوفي وترقيه في الأحوال والمقامات المتعددة أرتفعت عنه الحجب حجابا وراء حجاب فيصل إلى المعرفة التي لا ينالها غيره إلا بالموت ومع ترقيه في الأحوال والمقامات يزيد باطنه علما بقدر ما ينقص من ظاهره وذلك في رحلة الصعود والاسراء من عالم العناصر إلى العالم الأعلى[4].

---

(١) كتاب التجليات (السفر، الأول) ص ٥-٦.

(٢) المعراج الصوفي ويقابله مفهوم السفر «وهو بدء الكشف وهو رؤيا صالحة تعد العبد لسلوك الطريق.... فهو توجه من العالم إلى الذات ومن الظاهر إلى الباطن ومن التجزؤ إلى الوحدة والسفر مراحل. أولها السفر الأول الذي هو التطهر الكامل والشديد على أداء الفروض والنوافل مع المبالغة في تنفيذ الأوامر. ان لهذه المرحلة من السفر كل أنواع النصب والتعب وعلى السفر الثاني بعد الاطلاع على عوالم الملكوت بعد أن يكون المسافر قد أدى عليه من التزامات وعاد في طهارته كالطفل الذي ولدته أمه. ان آخر نقطة من نقاط السفر الأول وهو السجود الكلي وهو أول نقطة من السفر الثاني في بدء هذه المرحلة ما لاعين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على على بال بشر والسفر الثالث الارتداد من عالم الملكوت إلى عالم الشهادة وبدء المزج بين عالميهما معا فبعد العروج إلى السموات السبع الطباق في ذات العارف يهبط إلى أرض البدن التي لم يفارقها فالرحلة وجدانية ذوقية ومع ذلك فإن لها كل أحاسيس السفر العادي (محمد غازي عرابي: «النصوص» في مصطلحات الصوفية دار قتية دمشق ١٩٨٥ ص ١٦٣.

(٣) ابن عربي (٥٦٠ هـ- ٦٣٨) هو محمد بن على بن محمد بن عربي أبو بكر الحاتمي الطائي الأندلسي المعروف بمحيي الدين بن عربي، الملقب بالشيخ الأكبر فيلسوف من أئمة المتكلمين في كل علم ولد في مرسيلة بالأندلس وأنتقل إلى أشبيلية وقام برحلة فزار الشام وبلاد الروم والعراق والحجاز وأنكر عليه أهل الديار المصرية «شطحات» صدرت عنه فعمل بعضهم على اراقة دمه كما أريق دم الحلاج وأشباهه. وحبس فسعى في خلاصه على بن فتح البجائي (من أجل بجاية) فنجا واستقر في دمشق فتوفي فيها وهو كما يقول الذهبي، قدوة القائلين بوحدة الوجود. له نحو أربعمائة كتاب ورسالة منها الفتوحات المكية و «فصوص الحكم» الزركلي «الأعلام» ط ٢ الجزء ٧ ص ١٧٠.

(٤) نصر حامد أبو زيد «فلسفة التأويل» . دراسة في تأويل القرآن عند محيي الدين بن عربي» ط ١ بيروت ١٩٨٣ ص ٢٠٦.

السارد فى كتاب التجليات على شاكلة الرحلة الصوفية تنتهى إلى تجاوز ثنائية الظاهر والباطن.

ويأخذ السفر باعتباره تجليا[1] معناه الصوفى فهو انتصار على العجز الإنسانى وتجاوز لمحدودية الحس ومدراك البشر العقلية. أنه اتصال بالعامل الآخر وتحقيق لربوبية فى المربوب من خلال التجلى «رجعت بعد فراقى للأهل والوطن بعد أن قطعت الباب واخترقت الحجب وتساقطت أمامى كل الحواجز التى لا تقدر على اجتيازها الطبيعة الإنسانية[2] وعند الرجوع من هذا السفر الداخلى يبدأ عالم التجليات فى تناقض مستمر ويبدأ الباطن كما ذكرنا فى التلاشى» هل أتى على وعلى تجلياتى حين من الدهر لم تكن شيئا[3] حينها تأتى الكتابة استرجاعا عقليا للماضى «رجعت فهان على أن يتلاشى كل ما رأيت فعكفت ودونت لعلى آتى مما رأيت يقتبس أحيانا وضحت وأحيانا فصلت وأحيانا رمزت ولوحت، سترت وما أفصحت، لكننى بعد أن أمتلكت بيانى وكدت انتهى

من الكتابة خطر لى خاطر أن أفرغ يدى من هذا الأمر الجلل خوفا من قلة التحقيق وعدم قدرتى على التدقيق فعزمت ومزقت كل ما دونت شتتة وذريته وصار كأنه لم يكن، صار نسيا منسيا[4] «اذن تبدو هذه الكتابة بعد الرحلة مشروعا فاشلا. وذلك أمر مفهوم انها عملية عقلية واعية تتلون بحسب ما يستدعيه المام من التحقيق والتدقيق. وهو ما يتناقش أساسا مع طبيعة التجربة الصوفية فيكف للعقل والذاكرة أن يؤتيا من علم القلب وأن يتسعا لتجريته ومعراجه. كيف يمكن للكتابة باعتبارها عملية عقلية أن تصادم مادتها فيتجابه فى ذات اللحظة وفى متن الكتابة عمل الذاكرة وهو ترتيب وبناء ومادة عملها باعتبارها استرجاعا لخوارق القلب

---

(١) «التجلى هو رؤية الله فى كل مكان والرؤيا خاصة بالأنبياء والأولياء. فأول ما بدىء به النبى الرؤيا الصالحة وهى تجل من نوع علوى للعبد النائم قال تعالى (إذا جاء نصر الله والفتح) وهنا الخطوة الأولى فالتجى بدء الاذن بالتحرك وهو الاصطفاء الربانى للعبد ليكون من ذوى الخطوة والدخول فى الخلوة حيث يقع التجلى الذاتى... ومن مقام المكاشفة الذاتية ينطلق الإنسان وقد ولد من جديد وقام قيامته الثانية من بين موتى الجهل والغفلة».

(النصوص فى مصطلحات المتصوفة (مرجع مذكور) ص ٤٥- ٤٦.

(٢) كتاب التجليات (السفر الأول) ص ٥- ٦.

(٣) المصدر السابق ص ٦.

(٤) المصدر السابق: الصفحة نفسها.

وكراماته. ويظل ذا الأشكال يلح على قلب السارد الراجع من سفر فى الذات فيؤرقه ذلك» وعلى أثر ذلك غربت نجوم عزائمى وفترت همتى ولفتنى ذكريات دوامس وأصبح اللعاب مرا فى فمى[1] ولكن رجوع ماهية الكتابة إلى أصلها وتلاؤمها مع مادتها لا يكون إلا عبر تجل آخر هو تجل ثان بعد التجلى الأول.

وفجأة وعند ساعة يقرر فيها الفجر صاح بى الهاتف الخفى يا جمال....

تقدم منى الشيخ الأكبر محيى الدين، خطا نحوى وهو فى موضعه لم يفارقه، كذلك لم أفارق مكانى وإن صرنا فى مواجهة نظر كل منها إلى الآخر وقتا طويلا فى صمت ثم غضضت البصر لنا دون النطق بكلمة.

ولكن بعد أن فهمت الأمر وأدركت البشارة انحسر النور، ذهبوا عنى، غير أنى امتثلت، فعكفت على إعادة تدوين ما كتبت، فكان هذا الكتاب الذى يحوى تجلياتى وما تخللهامن أسفار وأحوال ومقامات ورؤى»[2].

اذن يتجلى ابن عربى ليمد يده فيفتح له أبواب المعرفة لأنه سار معه فى الطريق (كما سنرى) ويتجلى له مرة أخرى بعد العودة ليقدم له «البشارة» ومعناها أن «كتاب التجليات» سيكون تجليا فى تجل أى أن الكتابة ستتصل بفعلها. فهى تنطلق من التجلى لتعيد تركيب عناصر التجلى ذاتها، أنها لن تخشى بعد الآن لقلة التحقيق وعدم القدرة على التدقيق فهى بذاتها تجل الا هى لن تستخدم فيه الذاكرة البشرية بل ستهدى فيه إلى الكتابة قدرات صوفية تحول الكتابة إلى ملهم وتحول كتابه إلى خلاصة لتجربة المعراج الصوفى فتصير كل الحقائق الواردة فى كتاب التجليات حقائق ربانية.

والواقع أن جمال الغيطانى يقلد هنا وهو يحاكى طرائق الكتابة الصوفية- محيى الدين بن عربى ذاته حين يجعل من كتابين له ثمرة تجل من الله يقول ابن عربى فى مقدمة كتاب «الفتوحات المكية». «فأنا (الهاتف) الروضة اليانعة والثمرة الجامعة فأرفع ستورى وأقرأ ما تضمنته سطورى، فما وقعت عليه منى فأجعله فى كتابك وخاطب به جميع أحبابك فرفعت ستوره ولحظت مستورة. فأبدى لعينى نوره المودع فيه ما يتضمنه من العلم المكنون ويحويه، فأول سطر قرأته وأول سر من ذلكو

(١) المصدر السابق: الصفحة نفسها.

(٢) المصدر السابق ص ٧- ٨.

السطر علمته ما أذكر الآن»[1].

ويقول أيضا فى فصوص الحكم «فإنى رأيت رسول الله فى مبشرة أويتها فى العشر الآخر من محرم سنة سبع وعشرين وستمائة بمحروسة دمشق وبيده صلى الله عليه وسلم كتاب فقال «هذا الكتاب»: فصوص الحكم «فخذه وأخرجه على الناس ينتفعون به فقلت السمع والطاعة لله ولرسوله وأولى الأمر منا كما أمرنا فحققت الأمنية وأخلصت النية وجردت القصد والهمة إلى ابراز هذا الكتاب من غير زيادة ولا نقصان»[2].

ولذلك فكتاب التجليات على شاكلة كتابى «فصوص الحكم» «والفتوحات المكية» ثمرة من ثمرات العطاء الإلهى. لأن جمال الغيطانى «ليس بيده منه شىء»[3] وهو ليس «مسودة تستند إلى مخزون ذاكرتى»[4] ولا يستند إلى تراصفات تأتى مشدودة إلى قرينة هيكلية هى العودة من رحلة قام بها السارد ويقدم على التذكر بعد أن أشار إلى الرجوع من السفرة»[5] ولسنا أيضا ازاء «حكاية أولى مغيبة تستعيدها حكاية ثانية[6] لأ الرحلة ذاتها باعتبارها لحظة سابقة على لحظة الكتابة تحتويها لحظة التدوين لا من حيث هى استرجاع أو استذكار عاديين بل من حيث هى فعل إلهى تجسد من خلال ظهور ابن عربى للسارد. وذلك أمر مهم لأن التجلى بهذه الصفة (رحلة وتدوينا) يحتفظ لنفسه بكل الدلالات الجوهرية القائمة فى بنية السارد مما يجعل تجليات الغيطاى لا علاقة لها بالتخيل العقلى وإنما هى فتح بالمفهوم الصوفى هذا المعطى الأصلى سوف يتحكم فى ميثاقى القراءة والكتابة اللذين سوف يعقدهما الكاتب مع قارئه وفى طبيعة السرد أيضا.

ميثاق القراءة

إن اشكاليات كتاب التجليات ليست مؤسسة على علاقة عالم الواقع (خارج النص) بعالم التجلى (داخل النص) لأن هذه العلاقة لن تكون إلا علاقة تصادم لن

---

(١) «الفتوحات المكية» الجزء الأول دار الفكر (بدون مكان الطبع وتاريخ) ص ٥١.

(٢)

(٣) كتاب التجليات (السفر الأول) دار المستقبل العربى القاهرة ١٩٨٥ (٢٢٨ ص من الحجم المتوسط ص ٢٢٨.

(٤) صنعة الشكل الروائى فى كتاب التجليات ص ١٤٠.

(٥) المرجع السابق ١٤٩.

(٦) المرجع السابق ص ١٤٣.

تفيد القارىء شيئا وليست أيضا مجرد دراسة داخلية لآليات اشتغال النص وبنية مظاهره (على أهمية ذلك) ولكنها مؤسسة على تحليل قائم على عقد صريح بين السارد وقارئه وهو عقد يحدد طبيعة القراءة ويولد كل وظائف النص ومداليله.

فنحن أمام نص إلهى لا شك فى طبيعته تلك (وهل نشك لحظة فى طبيعة المصدر الإلهى لكتاب الفتوحات المكية إذا قبلنا مبدأ التجلى نفسه باعتباره جزء من عالم النص ومبدأ العقد الذى يطالبنا به والذى بدونه يستحيل الانخراط (فى عوالمه) وليست المسألة هنا مسألة ميتافيزيقية. فذلك كون له وجوده. المستقل ومرجعيته الدينية الخاص. ولكنه يتعلق أساسا بالحقيقة التى تستند إليها كل كتابة وهى حقيقة خاصة لا حاجة لها بأى اثبات أو نفى لما يأتيان من خارجها. إن كلمة «تجلى» يجب أن تقرأ على أنها تصوير حقيقى لما رآه السارد فى رحلته الصوفية فالسارد لا يحكى ماضيه «بفعل ذاكرة قوية أنه يرى الماضى حاضرا بفعل قوة هى أعظم من القوى الإنسانية»(١).

وإنطلاقا من كل هذا فإن الكاتب (ومعه السارد) يربط علاقة حميمة بالقارىء فيحدثه مباشرة من منطلق العارف الذى يحدث مريدا من مريديه «أعلم وفقك الله وبصرك بما بصرت به أنا الذى كنت ضالا فهدانى ونائيا فقربنى وأدنانى وتائها فدلنى وغيا فعقلنى ومعذبا فخفف جروحاتى أعلم أيها الفطن اللبيب»(٢).

ومثل هذا الحوار الرقيق الساخن بين الكاتب وقراءه كثير من كتاب التجليات «فهو نوع من الجلسة الخاصة بين القائل ومستمعه تعطى للكتابة بهجتها وطابعها السحرى أنها توحى بهذا المستمع المثالى هذا المستمع الذى هو ممثل الإنسانية»(٣). ويحاول جمال الغيطاني طوال كتابه أن يخلق هذا «الفطن اللبيب» وأن يحافظ على حضوره ليحقق وحدة روحية عميقة بينه وبين قارئه وهى أبرز سمات الخلق التى يتميز بها «كتاب التجليات» وهذه الوحدة الروحية ليست غريبة عن عالم التجلى والصوفيةلأن السارد يعلن صراحة تفوقه على القارىء رغم فطنته. أنه يحوله إلى مريد يتلقى العلم من شيخه الذى يهديه وينوره ويفتح له سبيل المعرفة. ولذلك تطغى النبرة الأخلاقية على الخطاب بحيث يبدو كتاب التجليات من هذه الناحية

(1) Kayslr: "qui raennto Le ro" 74.

(٢) كتاب التجليات (السفر الأول) ص ١٩٥.

(3)"qui pacanto Le roman D 74.

دعوة صريحة للتعلم والتنبه واليقظة وتجنب الخطأ وهذه النبرة تستند إلى معطى أصلى وهو أن القراءة تتطلب جهدا بل أن المعرفة بأحوال السارد وسفرته وكشوفاته تستوجب السير على دربه واعتناق مذهبه «وهذا كتاب لا يفهمه إلا ذو الأسباب وأرباب المجاهدات أما إذا أظهر البعض استغلاق الفهم أو الملامة فأتنى أتلو (قال «فما خطبك يا سامرى» «قال بصرت بما لم يبصروا صدق الله العظيم»)[(١)].

ميثاق الكتابة

لما كانت مادة كتاب التجليات الهاما وفتحا أنار قلب السارد ولما كان فى مثل هذا الالهام موجها بقوة خارقة، فإن السارد لا يبدو متحمكا فى سرده بل يقوده التجلى ذاته وذلك ما يجعله غير خاضع فى استرجاع ماضيه وماضى أبيه إلى منطق التذكر والانتقاء باعتبارهما أحد العناصر المتحكمة فى كل سيرة ذاتية بل يخضع إلى الأمر الصادر من القوة المتحكمة فيه والمسيرة له.» «ولهذه الزيارات مقام آخر سيجىء عندما يأذن الديوان بذلك ويسمح التجلى»[(٢)] وهو يخضع كذلك فى حياكة النسيج السردى إلى مرحلية السفر كما حددها الصوفيون وفيه مراتب معرفية عديدة لايصل إليها المسافر إلا بعد مشقة وطول مجاهدة «ذلك قدر لاأعلمه. دونى ودون أدراكه سرابيل مدلهمات وصعاب، وأى صعاب»[(٣)] ولذلك فإن «بؤرة الحكى لدى السارد رهينة هذا التجلى وانثياله سوى غائية القصة فى الوصول إلى الحقيقة» (الحقائق) وسر الوجود والكينونة[(٤)].

---

(١) كتاب التجليات السفر الأول ص ٨ (ويبدو أ جمال الغيطانى يستنسخ هنا بعض سمات الكتابة الصوفية يقول ابن عربى فى كتاب «الفناء فى المشاهدة» وهذا الفن من الكشف والعلم يجب ستره عن أكثر الخلق بما فيه من العلو، فغوره بعيد والتلف فيه قريب فإن من لا معرفة له بالحقائق ولا بامتداد الرقائق ويقف على هذا المشهد من لسان صاحبه المتحقق به وهو لم يذقه ربما قال أنا من أهوى ومن أهوى أما فلهذا نستره ونكتمه وقد كان الحسن البصرى رحمه الله إذا أراد أن يتكلم فى مثل هذه الأسرار التى لا ينبغى لمن ليس من طريقها أن يقف عليها دعا بفرقد السيخى ومالك بن دينار ومن حضر من أهل الذوق وأغلق بابه دون الناس»).

محيى الدين بن عربى: الرسائل الجزء الأول كتاب الفناء فى المشاهدة دار الاحياء العربى بيروت (بدون تاريخ) ص ٣.

(٢) المصدر السابق ص ١٨٥.

(٣) المصدر السابق ص ١٨٤.

(٤) «صنعة الشكل الروائى فى كتاب التجليات» ص ١٤٣.

فالتجلي يتحكم فى منطق الاستذكار فهو رهين المعرفة المدركة ذوقيا ورهين المعراج ولذلك فالعودة إلى الماضى ليست عملية ذهنية عقلية كما هو الحال فى السيرة الذاتية الغربية. وإنما هى عمل القلب والأدراك اللاعقلى. ومن هنا يتوسع السارد فى شرح طبيعة كتابته وماشقها وصعوباتها فيطلب فى ذكر مرحلية المشاهدة والمكاشفة بكل ما يعانيه من مكابدة وأنتظار وسعى «لأنك محدود بوجود مقدر ولن يتسع سيتجلى لك لمح واشارات اصبر الصبر الجميل فلو مددت الكلام وحاولت السعى وراء الحقائق لكلت يمينك ولحفى قلمك وضاقت القراطيس والألواح»[1].

طبيعة السرد

ومن العناصر الأصلية التى ولدها التجلى باعتباره محركا أصليا للحكى فى كتاب التجليات لجؤوه قصد التعبير عن رؤية السارد للعالم وللماضى إلى «الرائع» كما يحدده تود وروف «الرائع يعنى ظاهرة غير معروفة لم تو لم تشاهد أبدا»[2] معنى ذلك أننا أمام أحداث خارقة للعادة لا علاقة لها بعالمنا وهى غير قابلة لتفسير بل أنها لا تحتاج إلى أى تفسير لأنها تنتمى إلى عالم آخر يتحرر فيه الإنسان من قيوده ومحدوديته الإنسانية ويتحول إلى كائن ذى قدرات الاهية. وكتاب التجليات يلجأ منذ الوهلة الأولى إلى «الرائع» باعتباره تقنية من تقنيات الحكى والاسترجاع والسيرة الذاتية وباعتباره أيضا موقفا من العالم. ولذلك يمكن للسارد أن يفارق الأرض ويرحل رحلة عجيبة إلى العالم الآخر منبع المثل والقيم العليا وأن يقابل

---

(١) كتاب التجليات (النص الأول) ص ٤٥.

(٢) يفرق تودورف فى دراسة له عن الأدب العجائب ثلاثة أنماط من الكتابة العجائبية – (الفانطازى) Fantas-tique (ويطلق عليه البعض لفظ «عجائبى» وهو المصطلح الذى يحوى كل الأنماط المذكورة.

– الغريب: L' étrange

– الرائع: Le merveilleux

–أما الفانطازى فهو يظهر فى كل الحكايات التى يتردد فيها الإنسان «الذى يجهل القوانين الطبيعية فى تفسير ظاهرة تبدو مخيفة» محيرة وغير طبيعية. وهذا التردد يحسم فى آخر الأمر لتفسر هذه الظاهرة ويزول العجب» (ص ٢٩).

– أما الغريب فيظهر فى الآثار التى تحكى فيها أحداث «يمكن أن تفسر بقوانين العقل ولكنها بطريقة أو بأخرى تبدو غير قابلة للتصديق غير عادية تثير الصدمة، محيرة وغريبة. وهى لذلك تحدث لدى الشخصية والقارىء معا نوعا من الخوف والاستغراب وتظل كذلك إلى آخر القصة» (ص ٥١– ٥٢).

– أما الرائع «ففيه لا تثير العناصر غير الطبيعية أى رد فعل خاص (خوف استغراب).

الموتى بدل الأحياء وأن يسأل عن جوهر الأشياء.

ويتضح ذلك من لحظة ظهور محيى الدين بن عربى وهو يحمل معه بشارة تخليص السارد من أزمة عجزه عن الكتابة لاسترجاع أطوار السفرة التى عاد منها:

«صاح بن الهاتف

يا جمال

انتبهت فإذا بنور ساطع يشرق فى ليل نفسى، نور ليس مثله مثل حتى ظننت أنى عدت إلى مركز الديوان البهى ثم رأيت فى بؤرته ثلاثة وعلى مسافة خلفهم ثلاثة وفى منتصف المسافه بينهم واحد. أما الثلاثة الأولى فيتوسطهم حبيبى وقرة عينى ورفيق تجلياتى وملاذ همومى ومقيل عثراتى أمامى الحسين سيد الشهداء إلى يمينه أبى والى يساره عبد الناصر...»[1].

ويستوى هذا العنصر «الرائع» واضحا فى كل مقاطع كتاب التجليات بسفريه. فيخلف منطق الحكى خطاب سردى لأحداث ووقائع يكون فيها السارد صوفيا يقوم بتجربة المعراج موجها من قبل قوة خارقة تتمثل فيما يسميه بالديوان (وهذا الديوان هو الذى عين الحسين لمرافقة السارد فى طريق المعرفة والرؤية) وهو أقرب إلى مركز القيادة فى قاعدة للتجارب والأبحاث كما فى قصص الأحلام الجاسوسية أو التجسس والمراقبة والتسيير: وجمع المعلومات شيد فى مكان سرى لا يعلم بوجوده الإنسان البسيط العادى وثم يكون أمر اكتشافه على أسراره الخفية عملا خارجا عن طاقة الجميع»[2]. فهو فعلا من المعجزات والخوارق الموكولة لأهل السفر والأسراء وهو من منطلق صوفى يمثل هذه «الروح المدبرة للعالم من أعلاه إلى أدناه وهي تتوسط بين الله والعالم مستمدة من الله العلم وممدة له إلى كل الموجودات حسب استعدادها.

= لا بالنسبة إلى الشخصيات ولا بالنسبة إلى القارىء. فليست نوعية رد الفعل لدى هؤلاء هى التى تحدد عالم «الرائع» وإنما طبيعة الأحداث نفسها وقد اتفق السارد والشخصية والقارىء على أنها عالم مستقل بذاته ولا علاقة له بعالمنا

فهو لا يحتاج إلى تفسير أو تبرير (ص ٦٠).

على أن تودورف يشير إلى أن هذه الأجناس ليست إلا حدودا نظرية فهى فى الواقع متداخلة جدا فهناك الغريب المحض والعجائبى المحض والعجائبى الرائع المحض. إلخ).

Todorov :Introduction a La Littérature Fantastique Paris Seuil 1970.

(١) كتاب التجليات (السفر الأول) ص ٦- ٧.

(٢) بنية الشكل الروائى فى كتاب التجليات ص ١٥٥- ١٥٦.

خاصة الإنسان وهى تنصب بكل الصفات فهى الروح المدبرة للعالم والعالم كله نسخ منها أن من حقائقها، وهى العلم الإلهى القديم وهى المبدع الأول عن التجلى الإلهى وهى كذلك مستوى العرش»[1].

ويكتشف السارد هذا أمر الديوان بعد السعى والمشقة والمكابدة «وقفت عند الشاطىء أصغيت لعلى أسمع حدقت لعلى أرى أرهفت لعلى أشعر، طال أنتظارى، طال وقوفى حتى كدت أنثنى، كدت أرجع وفجأة أتانى الهاتف صاح باسمى يا جمال...

ماذا تبغى؟.

لم يتلجلج لسانى برغم اضطرابى قلت:

«يا حسرة على ما فات، يعذبنى ما انقضى وما ينقضى أما من وسيلة؟.

- ولماذا الآن؟.

قلت «ما جرى هزنى، أطلب الفرصة، أريد أن أرى الماضى أن أرحل إلى المستقبل»[2] وأما هذا الهاتف فهو صوت الديوان الذى سوف يوجه السارد فى سفره من أجل رؤية الماضى وأدراك الأسرار وهو الساعى المبحر فى حياته وحياة أبيه والتاريخ العربى بأكمله.

والديوان كما يعرفه السارد هو «مركز الهيمنة على عالمنا الأرضى منه تقرر الخطوط العامة للمصائر وتتحد الاتجاهات الرئيسية وما ينقضى يصير إليه بدءا من الحوادث الجسام حتى همات الطفل...

يعقد مجلسه مساء كل سبت مدته تبدأ بعد غروب شمسنا حتى شروق الفجر،خلالها يتقرر ما سيكون فى سبعة أيام دنيوية مقبلة لهذا يفزع المكلمون متوسلين برئيسته الطاهرة يهتفون يا رئيسة الديوان، تصغى رئيسة الديوان، السيدة زينب[3] إلى أعين المخلوقات جميعها يساعدها عضوان عضو إلى يسارها،

---

(1) فلسفة التأويل ص ٩٠- ٩١.

(2) كتاب التجليات (السفر الأول) ص ٣٠- ٣١.

(3) السيدة زينب (....٦٢) زينب بنت الإمام على بن أبى طالب، شقيقة الحسن والحسين تزوجها ابن عمها عبد الله بن جعفر بن أبى طالب فولدت لها بنتا، تزوجها الحجاج بن يوسف وحضرت زينب مع أخيها الحسين وقعة كربلاء وحملت مع السبايا إلى الكوفة ثم إلى الشام وكانت ثابتة الجنان... خطيبة فصيحة (الزركلى- الأعلام ط ٢ الجزء ٤ ص ١٠٨) ويشير الزركلى فى هامش هذه الترجمة نقلا عن بعض المؤرخين «لم أرى فى كتب التاريخ أن السيدة زينب بنت على رضى الله عنهما جاءت إلى مصر فى الحياة أو بعد الممات «وفى هذا تكذيب للمتداول من أن صاحبة الترجمة هى المدفونة فى الحى المعروف الآن باسمها فى القاهرة».

سيد شباب أهل الجنة الحسين عليه السلام وإلى يمينها شقيقه الأكبر من مات مسموما، طيب القلب والسيرة الحسن عليه السلام»[١].

ولذلك يبدو التجلى هنا بكل ما يحتويه من عوالم غريبة أخروية مسألة لا علاقة لها بمحاولة خلق حالات الاستغراب وشحذ العواطف والتسلية أو بعث حالات الخوف والأنتظار لأن «الهدف الأصلى لهذه الرحلة «الرائعة» هو أكتشاف أكثر شمولية للحقيقة الكونية».

ولهذا فإن التجلى ليس مشكلة تتعلق بالمضمون فحسب أنها التقنية السردية الأصلية التى تمكن السارد من رؤية الماضى.

ولذلك ليس هناك أى تناقض بين التجلى من حيث هو شكل من أشكال السرد وبين مدلوله الذى يتمثل فى رؤية الماضى واسترجاع أطوار الحياة الشخصية وجذورها الاجتماعية والتاريخية. والأحداث هنا لا تبحث عن أى تبرير ميتافزيقى خارج عن عالم النص أى أن وظيفتها هو تبريرها الوحيد وقيمتها الوحيدة. معنى ذلك أن الغيطانى يقطع الصلة بكل أشكال الآداب الأوربى السائدة القائمة على معنى الأحتمال[٢]. فلا شىء ممكن إلا إذا كان محتملا واقعيا يخضع إلى قوانين الطبيعة والحياة فلسفيا واجتماعيا وإلى قيم العرض ومحاكاة الواقع فنيا (والتى كان همها اخفاء الجانب المصطنع للحكى واضفاء طابع الواقعية عليه).

وكأن الغيطانى يحقق هذه المعادلة الى ذكرها جيرارحينات (V= F) أى القيمة تساوى الوظيفة بدون أى اعتبار لقيم الأحتمال أو الواقع أى أن قيمة الوحدة السردية (والسرد يشكل عام) لا تأتى إلا من خلال ماتريد تحقيقه بقطع النظر عن كونها محتمله أوغير محتملة، تجد أولا تبريرها فى الواقع الذى يوجد خارج النص[٣].

---

(١) المصدر السابق ص ٤١.

(٢) يعتقد جيرار جينات أن الأدب الغربى قام فى الأصل منذ أرسطو على معنى الأحتمال والأحتمال هو صورة للحقيقة أكثر «واقعية» من الحقيقة ذاتها «إذ أن الحقيقة لا تصنع الأشياء إلا كما هى ولكن الأحتمال يصنعها كما يجب أن تكون. ان الحقيقة تعتريها دائما مظاهرالفساد من خلال تظافر العوامل الخاصة والمتفردة التى تكونها فلا يولد شىء فى هذا العالم لا يبتعد عن الكمال الذى ارتبط به فى أول خلقه، ولذلك يجب أن نبحث عن أشياء أصيلة وعن نماذج من خلال مبدأ الأحتمال... حيث لا يدخل أى شىء مادى أو غريب ليفسدها.

G- G enette; Vraissemblance et motiv Tion. Figures II Paris Seuil 1969. P 73.

(٣) أنظر: Vrais oomblance at notivetion" 79 -98.

إن «الواقعى» و «المحتمل» بالمعنى المرجعى يتساويان فى كتاب التجليات مع جملة الوقائع التى تبدو، خارقة للعادة واعتباطية وغير قابلة للأحتمال والتى تتحول فى النص إلى حقيقة لها قوانينها الخاصة بل ان الواقعى والمحتمل نفسيهما يأخذان بفعل تقنية التجلى صبغة «رائعة» بحيث يطغى «الرائع» على كل شىء وتتحول كل جزئيات الماضى المسترجع إلى خارقة من خوارق الصوفية. وهى الطريقة الوحيدة الى تمكن السارد من أن يتحرك بحرية لا متناهية وهو يسترجع ماضيه الشخصى وماضى أبيه وأجداده، وكل التاريخ العربى من الحسين إلى عبد الناصر فيمزج فى كثير من المرونة بين العناصر المرجعية فى سيرته الذاتية وسيرة أبيه باعتبارهما جزءا من كيانه وسيرتى الحسين وعبد النصار من جهة وعناصر أخرى أوصلت إليها المشاهدة الصوفية والقدرات العجيبة من خوارق ومعجزات من جهة ثانية فتتحرك القصة لذلك فى جميع الاتجاهات دونما رقابة قد تحد من التجلى سوى وظيفته فى الوصول إلى أدراك الحقائق وسرد الوجود. ولما كان الأمر كذلك فإن أول مظهر بنيوى يتعرض للخلخلة هو المظهر التركيبى للسيرة الذاتية كماحددها فيليب لوجون من داخل الأدب الغربى بوصفها وقائع «مرجعية» تخضع إلى منطق التذكر والأختيار: والتركيب. فكتاب التجليات (ومعه جمال الغيطانى من خلال التصريح الذى ذكرناه آنفا) يطالب صراحة بتأشيرة السيرة الذاتية من منطلق «غريب هجين» (بالمقارنة مع التصنيف الغربى) فهو يخضع إلى منطق تحكمه أوضاع متقبلة متداخلة، تستحكم فى ثنايا النص وفى مادة الوقائع المسترجعة من الماضى القريب والبعيد مما يجعلها خالية من أية ملامح لعنصرى التذكر والضبط. مادامت الهيكلة العامة تتسم بالتشتت والفوضى «مؤسسة» على نمط خارج عن نمط المعقول»[1].

وعلى خطاب شطحى بكتابة شطحية تغيب فيه القوانين المجددة للأنماط الأخرى من الخطاب[2] ومادام التجلى من حيث تقنية سردية ورؤية للعالم يستهدف ضرب خطية السيرة الذاتية ومرجعيتها (حياة الإنسان كما عاشها بدء من الطفولة وحتى لحظة الكتابة) ومحدودية زاوية نظرها الفردية وينشد ربط «الأنا» (على عكس السيرة الذاتية الغربية) بكل ما سبقها وصولا إلى الجذور الاجتماعية والأيديولوجية والمعرفية التى مكنته من مواقفه الحالية من عصره ومن كل التاريخ العربى بانتصاراته

---

(١) إبراهيم أبو شوار: الخطاب الصوفى والتجاوز الممكن للغة، مجلة «الوحدة» جوان ١٩٨٦ ص ١٣٤.

(٢) المرجع السابق الصفحة نفسها.

وانهزاماته والتى لولاها لما كان له وجود أصلا. أننا ازاء سيرة ذاتية «عربية» تقوم شكليا على نوع من الميثولوجيا العربية وعلى مخزون تراثى عجائبى عربى نجد أصله فى ألف ليلة وليلة» وفى هذه الكتب الى يردد الغطانى تأثره بها ومحاكاته لمنطقها السردى ومنها كتب «السحر وكتب العجائب وكتاب تفسير الأحلام لابن سيرين وشمس المعارف الكبرى فى السحر وخرائد العجائب لابن الوردى» وقد خلقت فيه هذه الكتب (على حد تعبيره) ايقاعا داخليا سيستخلص منه أسلوبا عربيا متميزا لكنه برغم ذلك مرتبط بحركة الحياة من حوله «كرجل يحيا فى قاهرة الستينيات والسبعينيات»[1]. وتقوم هذه السيرة الذاتية كذلك من حيث منطلقاتها الحضارية والأيديولوجية على رفض لمنطق الفرد وأسطورته (أسطورة «الأنا» كما يسميها فيليب لوجون) من أجل تأسيس الخطاب على مفهوم عربى إسلامى للذات الإنسانية من حيث هى جزء لا يتجزأ من الأسرة والمجموعة بشكل عام. ولذلك ينطلق السارد من ذاته ومن ابحاره فى عوالمها بقصد رؤية نفسه عبر أبيه وجده عبر كل الحلقات المتسلسلة والمتعاقبة التى كانت سببا فى وجوده. فتتصل لذلك كل مراحل التاريخ من الماضى إلى الحاضر من الحسين إلى عبد الناصر إلى الأب بحثا عن الأصل: أصل تكون الذات وتخلقها. فينحت لذلك الكاتب ومعه السارد تصورا جديدا لمفوم الماضى الشخصى. لأن جذور الكاتب تضرب فى عمق التاريخ فيتحول بحثه عن ذاته إلى بحث فى التاريخ العربى وأحواله «أوقفنى عند البدء نفذت بالبصر الحديد إلى ليل بعيد تلك ذراتى مشتتة فى دماء أبى وخلاياه وتلك كامنة عند أمى رأيت شطرى يلتحم بجزئى من أبى وأنا شىء ولا شىء»[2].

جـ- أسباب المعراج الصوفى أو السيرة الذاتية الصوفية:

يحتوى زمن التدوين من حيث هو تجل فى التجلى على لحظتين متداخليتن سوف نحاول فى تحليلنا الفصل بينهما وارجاع كل لحظة إلى زمانها أما اللحظة الأولى فهى التجلى التى عاشها السارد فى معراجه الصوفى والتى رأى فيها صورا من الماضى ثم لحظة الحاظر التى انطلق منها الكاتب والتى استدعت رؤية الماضى وطالبت به. وعادة ما تأتى هذه اللحظة محايثة للتجلى ويتضمنها خطاب المؤلف وهو

(١) أنظر مجلة فصول جانفى / مارس ١٩٨٢ (ندوة العدد) ص ٢١٣.

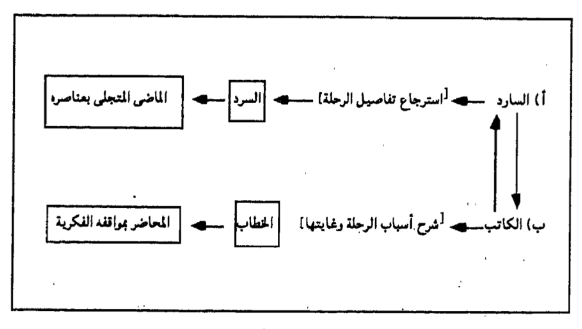
(٢) كتاب التجليات (السفر الثانى) ص ٢٣.

يكشف عن وجهة نظره ويخاطب القارىء مباشرة ليبين حالة الحزن القصوى التى استبدت به إثر موت الأب وما استدرجه ذلك من شعور بفداحة الخسارة التى منى بها يعززه الضيف والألم لموت عبد الناصر واستقرار «زمن الهزيمة» بعد حرب ١٩٧٣ التى آلت إلى الاستسلام بعد معاهدة «كامب دافيد» وما تلاه من «أوضاع السقوط والتردى والانهيار» التى عرفتها مصر وما يحيل عليه كل ذلك من تقلبات المناخ السياسى العربى فيما يخص القضية الفلسطينية والصلح مع إسرائيل وتفشى «مجتمع الاستغلال» الذى جرت إليه سياسة الانفتاح التى أعتمدها السادات.

ولذلك فان لحظة التدوين هذه تنقسم فعلياً إلى لحظتين:

– لحظة الحاضر بكل مايعنيه من مأساة استدعت التجلى وطالبت به فهى اذن تمثل اللحظة التى انطلق منها التجلى.

– ولحظة الماضى المسترجع من أجل تجاوز مأساة الحاضر وتعفنه. معنى ذلك أننا أمام نصين: نص سردى يتكفل به السارد وهو يشرح لنا أطوار الرحلة التى قام بها، ونص ثان يهيمن عليه خطاب مباشر يتكفل به المؤلف ويتضمن مجموعة من المواقف الوجدانية والفلسفية والايديولوجية التى تفسر غاية التجلى ومقصده وتضع كل الكون المتجلى ضمن رؤية سياسية يكشف عنها الكاتب صراحة ويدعو القارئ إلى اعتناقها ويمكن أن يوضح الجدول التالى هذه المسألة.



ولمّا كان الحاضر هو منطلق السيرة الذاتية وجزءا من ميثاقها فاننا سوف نحلل فى هذا الفصل كل المعطيات المرتبطة بالحاضر والتى استدعت رؤية الماضى أى تلك

التى كانت سببا أصلياً من أسباب المعراج الصوفى، ونفرد كل المعطيات المتعلقة بالماضى بفصل خاص هو الفصل الثانى من هذا البحث المتعلق بجدلية الحاضر والماضى فى «كتاب التجليات».

- موت الاب واستقرار مفهوم الذنب:

يرى فيليب لوجون أن السبب الذى يختفى وراء كتابة الانسان لسيرته الذاتية يتمثل فى البحث عن توازن الشخصية. فالكاتب لايبحث فى الواقع «عن تغيير توازنه الحالى ولكن يهدف إلى جعل هذا التوازن الحالى محتملا، ظرفيا»[1] فى مجتمع ينشد فيه الفرد أن يكون مركز العالم «لأنه فقد كل الهياكل الجماعية التى يمكن أن تخفف من وطأة شعوره بذاته وتساعده على اكتشاف توازنه من خلال توازن المجموعة»[2] واذا كان جمال الغيطانى يخضع فى اختيار لحظة كتابته لسيرته الذاتية إلى المبدء العام الذى يحدده فيليب لوجون[3] فيأتى كتاب التجليات بعد تجربة طويلة نسبياً، اذا أن عشرين سنة من التجربة الادبية تفصل بين بداية الغيطانى الفنية سنة ١٩٦٣ حين نشر قصتين احداهما فى مجلة «الاديب» اللبنانية والاخرى فى مجلة «الادب» المصرية وبين «كتاب التجليات» الذى انتهى من سفره الأول سنة ١٩٨٢ ومن سفره الثانى سنة ١٩٨٤. وقد جرب فى هذه الفترة انماطا كثيرة من الكتابة تراوحت بين القصة القصيرة والرواية التاريخية، فأننا نلاحظ

---

(١) ان الفصل بين السارد والكاتب ليس إلا فصلا منهجياً، لأنه فى الواقع لا مجال للفصل بينهما نظرا لتماهيهما الكلى الذى حللناه فى ميثاق السيرة الذاتية.

(٢) المرجع السابق ص ١٠٥.

(٣) يرى فيليب لوجون «أن السيرة الذاتية فى تاريخ الأدب هى ظاهرة تأتى فى مرتبة ثانية وترتبط بالكتابة القصصية التى جربت بعد، ولكنها أيضا فى تاريخ كل فرد تجربة تأتى فى مرتبة ثانية. أى أنها ظاهرة تحول فى قلب الكتابة ذاتها فليكتب الانسان سيرته لا يكفى أن يكون قد أمضى شطرا من عمره (قليلا ما يكتب الشبان سيرهم الذاتية) ولكن يجب أن يكون قد عاش شيئا مهما فى حياته حقق له شخصية على المستوى الثقافى والاخلاقى والفنى. ان العمر الذى تكتب فيه السيرة الذاتية قد تراجع فى السنوات الاخيرة من الخمسين إلى حدود الثلاثين. ولكن هذا التشبب لا يغير شيئا من المعطى الاصلى للسيرة الذاتية وهو مبدأ التحول فالسيرة الذاتية تأتى دائما بعد أشكال من الكتابة أخرى، أى بعد زمن أول هو زمن الاندفاع الخلاق ثم تأتى بعد ذلك لحظة الرجوع إلى الذات. فالسيرة الذاتية هى ترجمة لما قيل من قبل على مستوى عام وموضوعى إلى لغة شخصية ذاتية.

(L'aotobiographie en France: p. 53)

(تعزيزا للطابع الخاص لسيرة جمال الغيطانى وهى تحيط نفسها بعوالم ذات أصول عشائرية) أن منطلق السيرة لا علاقة له بالذات أو بأسطورة «الأنا» وتعزيزها والبحث عن توازنها فى عالم انتفت فيه العلاقات الاجتماعية بل أننا نراها تنطلق بالعكس من اندحار لمفهوم الفردية عند موت الاب وأكتشاف الكاتب متأخرا قيم العائلة والعشيرة. معنى ذلك أننا أمام منطلق مقلوب (بالمقارنة مع السيرة الذاتية الغربية) لاينطلق من فقدان مفهوم الاواصر الاجتماعية لتعزيز الشعور بالذات بل من رفض أسطورة «الأنا» باعتبارها قتلا لمفهومى التراحم والتكامل الاجتماعيين وضرورة الرجوع اليهما لانهما قيمة أساسية من قيم المجتمع الانسانى.

ولذلك فأن منطلق السيرة الذاتية ليس لذات فى انقطاع علاقتها بالاخر. بل أن أنقطاع العلاقة بالاخر المجسد فى موت الاب خاصة باعتباره سببا من أسباب الاختلال وفقدان التوازن هو الدافع إلى سيرة ذاتية تمحو مفهوم الذات المستقلة وتضعها ضمن إطار جماعى عائلى حضارى تنصهر فيه وتذوب نهائياً. ولذلك فأن موت الأب يعد المحرك الأصلى للاسترجاع وطلب رؤية الماضى. «أقصيت التساؤلات التى محورها ذاتى، وتملكنى شوق إلى السعى فى اثر أبى، أبى الذى رحل عنى بالموت، وصار قدرى أن أقضى نصيبى الباقى لى بدون طلعاته. بدون أن أصغى إلى نوبات سعاله الليلية فى الأيام الشتوية أو قدميه عند صعوده السريع والذى أبطأ مع تقدم عمره ودبيب الوهن إليه»[1].

هكذا يتحدد الهاجس الأكبر الذى يختفى وراء الكتابة من حيث هو غاية أصلية من غايات استراجاع الماضى والتقاء به. فيستقر الحزن على المفارق فى قلب التجلى ويجعل منه على الدوام استذكارا واقتناصا للحظة منصرمة ضائعة فى خط الزمن السائر بدون انقطاع. فيبدو الكاتب مهوسا بفكرة الفراق معذبا بوقعه على نفسه «لو أعرف للفراق موطنا، لسعيت إليه وفرقته»[2]. وعبثا يحاول أن يجد لهذا الفراق مبرراته الموضوعية لأنه يظل مشدود بدون انقطاع إلى هوس التحول والتغير «ما من شئ يثبت على حاله، لو حدث ذلك لصار العدم، كل شئ فى فراق دائم... حتى الاشياء التى ظننا أنها باقية أبدا، حتى الأيام التى اعتقدنا أنها لن تتبدل قط ولن

(١) كتاب التجليات (السفر الأول) ص ١٨١.

(٢) المصدر السابق ص ١١.

تتغير ولن تزول، كل شئ فى فراق، كل شئ يتغير، فلنفهم»[1].

ولذلك فأن أهم لحظة من لحظات الحاضر تتمثل فى موت الأب. اذ كل عملية الكتابة مشدودة إلى هذه اللحظة شكلا ومضمونا. فمن حيث الشكل نحن أمام سيرة ذاتية تتجاوز الذات لتصبح سيرة للأب ومن حيث المضمون يبدو الاستذكار والاسترجاع محاولة لنسيان هذه اللحظة بل لانكارها فى بعض الأحيان «مات أبى، وأنا فى غربة، لم أر اغماضة عينيه ولم أحمل جثمانه ولم أشهد لحظة مواراته، ولم أدر ولم أعرف، ولن أدرك ماذا رأى فى اللحظات الختامية أو أى الصور أو الاطياف التى تجلت وتبددت له»[2].

فالكاتب اذن لم يحضر موت أبيه لأنه كان فى سفر وحين رجع وجد أباه قد فارق الدنيا «عدت، فى المطار استقبلتنى زوجتى، ضاحكة مبتهجة استفسرت فقالت أن الجميع بخير، كلهم بخير بعد وصولى البيت، بعد أن قبلت طفلى النائم وفردت الهدايا لاحظت تغير نظراتها فسألت ترددت فوجفت، ألححت فارتبكت، ضاق صدرى، ألححت، ألححت، فتطلعت الى بعينيها الواسعتين... والدك تعيش أنت»[3].

كان ذلك ليلة الثامن والعشرين من أكتوبر سنة ١٩٨٠. ولمزيد التأكيد على هذه اللحظة يقص الكاتب وقائع كشف حدث له هذه الليلة (اقتداء بشيخه ابن عربى)[4] فيخلط بذلك الجانب المرجعى من السيرة الذاتية بعناصر تعمق الجانب العجائبى لهذه السيرة وتضفى على صورة الأب بعدا غريبا مقدسا. فتختلط الحقائق

---

(١) المصدر السابق ص ١٧

(٢) المصدر السابق ص ٢٠

(٣) المصدر السابق ص١٢-١٣.

(٤) «يقدم ابن عربى شهادات مختلفة فى رسالة القدس وهو كتاب يحتوى بعضا من اطوار حياته عن هذا النشاط الذى يجسد موضوعيا بعض رغبات القلب وهو ما يطلق عليه اليوم مصطلح الرؤيا Telepathie فيحكى كيف أنه كان يدعو روح شيخ من شيوخه عندما يكون في حاجة إليه وكيف كان هذا الشيخ يحضر لديه ليساعده ويجيب عن أسئلته، ويحكى صدر الدين القنياوي (تلميذ ابن عربى) كيف أن ابن عربى كان بامكانه أن يلتقى بروح أى نبى أو ولى غادر هذا العالم سواء بانزاله إلى مستوى العالم الارضى أو بتامله فى صورة مثالية تشبه صورته».

(Henri Corbin: L'imagination creatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi. Paris Flammarion 1958 P. 167).

انظر أيضا فيما يخص هذه القضية «كتاب التجليات» لمحيى الدين بن عربى حيث يقص أخبار لقاءاته مع مجموعة من شيوخ الصوفية الراحلين (رسائل ابن عربى) ص٣١-٣٢.

الواقعية بحقائق انتزعها من سجلات الكتابة الصوفية وهى تحذف الحدود بين القدرات الانسانية والقدرات الالهية حيث يتخلص الانسان من محدوديته. ويخترق وسائط الزمان والمكان فيحقق كماله المنشود وينتهى إلى المعرفة الحق «ليلة الثامن والعشرين من أكتوبر عام ألف وتسعمائة وثمانين ليلة تفصل غروب يوم الأثنين عن شروق الثلاثاء عدت بعد سهرى إلى بيت صديقى الذى أقضى فيه أيامى بمدينة باريس الاوربية... نمت لم أدر بماذا حلمت أو ماذا رأيت لكنى فزعت من نومى مكروبا، أنفاسى متلاحقة ودقات قلبى متسارعة وعرقى وفير، وأطرافى مرتعشة لم أدر أى حلم رأيت أو الصوت الذى أيقظنى. إن كل هناك صوت لكن بؤرة ما هزنى كان أبى كنت ملهوفا خائفا عليه وعندى شفقة وحنو عظيمان، فعدت إلى الفراش مرددا بلا توقف بلا فواصل سكونية، «مالك يابوى مالك؟»[1].

ويظل هذا الكشف بمفهوم ابن عربى[2] يعتمل فى نفس الكاتب ويلح عليه ويزكره فى كل لحظة بعدم حضوره اللحظات الأخيرة للأب فيتجرع حسرة لا تنضب على سفره فى غير أوانه وموت الأب كذلك في زمن غياب الأبن.

مما خلف فى نفس الكاتب الحزن واليأس والشعور الحاد باليتم وكان ظهور الأب لابنه تعبير عن حسرة الأب واضطراب قلبه لحظة موته مما جعل روحه تسافر عبر الزمان والمكان لتتجلى لروح ابنه النائم فتزعجه وتقض مضجعه «قلت أذن سافر أبى فى نفس اللحظة التى فزعت فيها» قال الشيخ الأكبر أبن عربى «نعم» ثم أختفى[3] وشيئا فشيئا يتحول الحزن على مفارقة الأب إلى نوع من الحزن العام الذى يلف كل شئ وإلى نوع من السوداوية التى تتجاوز حادثة الوفاة لتصير حزنا على النفس والعالم. ويتحول الحزن على موت الأب كذلك إلى نوع من الهوس والصرخة اليائسة المجروحة ضد قانون البلى وذلك كله يفسد صورة الحاضر والمستقبل حيث يدمر الموت كل شئ:

---

(١) كتاب التجليات (السفر الأول) ص ٩٩ - ١٠٠

(٢) يقول ابن عربى «وإذا رأى صاحب الرؤيا الامر كما هو عليه فى نفسه فليس بحلم وإنما ذلك كشف لا حلم سواء كان فى نوم أو يقظة كما أن الحلم قد يكون فى اليقظة كما هو فى النوم كصورة دحية التى ظهربها جبريل عليه السلام فدخلها التأويل» (الجملة من الفتوحات المكية الجزء ٤ص. ٢٤٠ - ٢٤١ ذكرها نصر حامد أبو زيد فى فلسفة التأويل ص٢٢٨).

(٣) كتاب التجليات (السفر الأول) ص١٠١.

تموت الأشياء في ذهن السارد قبل أن تولد ويضيع اسمه هو ايضا من قبل أن يفنى ويزول «ستعلو مبان وقد لاتشيد أخرى وربما انطلق منها الانسان يوما إلى الفضاء الخارجي، يلاحق الافلاك في مساراتها ربما داسها أي مرارا في سعيه اليومي وقد يدوسها أحد أبنائي أو واحد من أحفادي. انسان منحدر من صلبي لن يسمع عني ولن يدرك ماعانيت في زمن السوء، لأن اسمي سيتساقط كورقة جافة من شجرة الاصل والسلالة»[1].

وقد يتحول حزنه هذا أيضا إلى تمرد على مفهوم الموت (خاصة وهو يزور أباه لأول مرة بعد موته) وهو تمرد يأكل أعصاب الكاتب وقلبه. ولكنه تمرد يائس يضاعف من حجم الفقد ويهول صورته في ذهنه «أليس في هذا جور؟ أليس في ذلك قسوة، هذا العمر، تلك المعاناة الطويلة، تلك الأيام والليالي هل تنتهي هنا وتصبح نسيا منسيا»[2].

ولكن الحزن على الموت ليس الشئ الوحيد الذي يؤرق الكاتب ويعذبه لأن التلاؤم مع هذه الفكرة وشعوره بدبيب النسيان في قلبه ووجدانه يؤرقه أكثر ويشعره بالخيانة والغدر. كيف يمكن له في لحظة ما أن يتعايش مع هذه الفكرة أو أن يقبلها وهي ظلم، أن الفقد الحقيقي هو النسيان وهو بذاته قبول لكل أنواع الفقد الاخرى التي سوف تقع لا محالة (قبول فكرة موت الام قبل موتها) بل التلاؤم مع فكرة موت الذات والاستسلام لها «مالي أوشك على الخضوع والامتثال لروح أبي وللتعايش مع يقيني بأنني لن أراه أبدا؟ مالي أستبق فأتخيل أحيانا أحزاني على اقلاع روح أمي، مالي أحزن لنفسي، حتى أنني لارثى لوجودي وأواني المتغير قبل تمامه، مالي وماذا جرى لي، والله اني في حيرة مذمومة ياخطاري، الامر حيرة، الامر حيرة»[3].

وحين ييأس الكاتب من المستقبل ويستحيل عليه فعليا أن يتوازن وأن يتلاءم مع فكرة الفقد والنسيان يصبح الماضي بالنسبة له عنوان الحياة ومستودع الذكريات. فيظل يسترجع بعضا من صور حياته الماضية مع أبيه، ولكن الحزن يفقده في بعض الاحيان السيطرة على هذا الزمن الماضي والتمتع بالذكريات. فكل لحظة كان بوسعه أن يقضيها مع أبيه وهو حي ولم يفعل (لان ظرفا من ظروف الحياة قد منعه من ذلك)

---

(١) المصدر السابق ص ٢٣

(٢) المصدر السابق ص٣٢.

(٣) كتاب التجليات (السفر الثاني) ص٢٣ - ٢٤.

تتحول إلى مصدر معاناة وشعور حاد بالخسارة. وهى خسارة لن تعوض أبدا «وعندما أسند رأسى إلى الوسادة أحن إليه وألوم نفسى كان يجب أن أستبقيه، كان يجب أن يقضى ليلته عندى، لايجب أن أدعه ينصرف بسرعة أقول لنفسى فى المرة القادمة لن أدعه يذهب، فى المرة القادمة لكن هذه المرة لم تأت قط، ولم يعرفها عنى قط»[1].

وهكذا يستقر الشعور بالذنب مكونا أصليا من مكونات كتاب التجليات وحافزا مهما على استدعاء الموتى ورؤية الاحباب الراحلين. لان الذنب كما سنرى هو الخيط الرابط بين كل صور الماضى وعناصر التجلى وهو المجمع لكل الشخصيات التى عانت من الاهمال والنسيان والجحود. وهو قبل كل ذلك الرابط الوحيد بالماضى والمهيج الاصلى للعاطفة والحاث الأول على التذكر ورفض فكرة النسيان. وهكذا يعوض الفقد بحضور من نوع آخر فيقضى بذاك على ثنائية الحضور والغياب، حين يصير الغياب المادى حضورا فى الوعى وتلم أجزاء البدن المتلاشية فتتحول إلى جسم رفيع وإلى فكرة سامية يتغذى بها القلب، ان فكرة الفناء تعذب الكاتب فيلجأ إلى مبدأ العودة والاسترجاع الذهنى العقلى قبل الانخراط فى سيرورة التجلى كما سنرى، لان الحضور المعنوى لايكفى بل يشعره أكثر بالفقد والحرمان ويعذبه وكأننا أمام أسطورة الاب الاله المحرك للتاريخ والحياة أسطورة الجهد الانسانى لمزيد السيطرة على العالم وفهمه، وأسطورة الحقيقة الازلية التى يعتبر الاب تجسيدا لها. أنه بؤرة كل رموز الموت والفناء «أحببت عديدين على القرب والبعد، وهم الان واحد، أبى مضاف والاخرون مضافون إليه»[2].

لذلك يتعهد الكاتب مفهوم الذنب بالرعاية ويغذيه ويفتح له منافذ على الحاضر والمستقبل: فالماضى لم يدرك فى أوانه، والحاضر تتحول العلاقة به إلى علاقة متشنجة معذبة خائفة، فقد يصبح الحاضر نفسه ماضيا دون أن تدرك أسراره تماما كما حصل فى الماضى: «لماذا يتطلع إلى هكذا [الاب] ولا تلوح الاجابة من طى الحجب وربما تشى بفحواها بعد فوات الآوان، وآه من الفوت وعدم القدرة على ادراك الشئ فى حينه، ليت الجاهل يعلم بما ليس يدرى»[3].

وهكذا يشى الذنب بالطريق المفتوحة على الزمن الاتى زمن التجلى وهو زمن

---

(١) كتاب التجليات (السفر الأول) ص٢١٧.

(٢) كتاب التجليات (السفر الأول) ص١٨٤.

(٣) كتاب التجليات (السفر الثانى) ص٧.

سيعزز من بعض الجوانب عقدة الحاضر. لان كلمات الابن وهو يلوم نفسه على النسيان والجحود سوف تتحول إلى كلمات يصرح بها الاب العائد وكأن الكاتب يحتاج (لمزيد المبالغة فى تعذيب نفسه) إلى أن يرى صورته فى عينى أبيه ووجدانه وإلى أن يتجسد بشكل أوضح فى صورة الابن الظالم الخائن. فيأخذ الغدر بعدا مطلقا منظورا إليه من زاوية نظر الاب، ومقدسا زيضا اذ أن الحكم هنا صادر عن كائن روحانى غادر العالم وتحول إلى رمز من رموز الكاملة المقدسة المتوقعة عن نفاق الانسان وغدره ومحدوديته قال الاب أنذرتكم [أبناءه] ولم تنتبهوا، أبديت الاشارة تلو الاشارة فلم تعقلو، نبهتكم فتجاهلتم حاولت فتعاميتم، لماذا الحزن؟[1].

وهكذا تثبت كلمات الاب العائد فى زمن التجلى تهمة التغافل عن الاب لحظة اقترابه من الموت. فعدم القدرة على ادراك ساعة فراق الاب ليست راجعة لعجز انسانى عن التنبؤ بذلك، انما هى نتيجة التفريط والتقصير وبلادة الذهن. ولذلك ولمزيد الامعان فى اشعار الابن بذنبه يرى الاب أن الحزن لا مبرر له الآن. فقد كان رحيما بأبنائه ولا يزال كذلك حتى بعد موته رغم الجحود والتنكر. وحين تصبح صورة الاب حاوية لكل معانى الوفاء التى لا وجود لها لدى أبنائه الذين منعوه بأخلاقهم هذ أن يلتقى بهم ويغفر لهم، تصبح هذه الصورة حافزة على التجلى أيضا وطلب الرجعة وتجسيدا لمرارة الشعور بالخيانة «لاحت الحسرة فى صوت أبى، أربعة ماذا فعل لى أولادى الاربعة، قال عبد الناصر أنت ربيتهم، أحسن تربية وعلمتهم، لاتتأسف يا أحمد على مافات، واغفر لهم وسامحهم قال أبى متداركا لا أتحامل ولكننى أعاتب، وقبل خروجى من الدنيا قلت لهم سامحونى فسامحونى، ومن أسفى أن أنفاسى لم تسعفنى كذا وهن قلبى فلم أنطق بغفرانى لهم ولم يسمعوا كلمة منى ويعلم ربى أنى حافظ حتى الان ودهم. ومن حين إلى حين أرجو الذهاب اليهم فأطوف بهم وأراهم ولا يرونى وأسمع منهم ولا يسمعونى لم يكن ابنى جمال حاضرا لحظة فراقى الدنيا وكنت مستوحشا ذلك الرحيل الذى لا أدرى إلى أن يؤدى بى، وعند مفارقة روحى لجسدى زعقت زعقة أيقظته من رقاده فى هذا البلد الغريب البعيد»[2].

ولذلك يلتقى أسف الابن على الفراق فى غير أوانه بأسف الأب على ذلك أيضا

---

(١) كتاب التجليات (السفر الأول) ص١٧.

(٢) المصدر السابق ص٢٥٥.

ولعل الكاتب يبحث من خلال التأكيد على لحظة الوفاة هذه (بالأضافة إلي تغذية الشعور بالذنب) عن تجسيد من زوايا نظر مختلفة لاشكالية علاقة الانسان بالزمن فالانسان يموت قبل أوانه ومراجعة حساباته الاخيرة مع أقرب الناس إليه فنحن أمام سفرة ولكنها سفرة لا استعداد فيها ولا اختيار، لا برنامج لها أنها المعراج الاخير لعالم المجهول و «الغيب».

فالاب تشتد غربته فى لحظاته الاخيرة فتتكاثر هذه الغربة وتضغط بعنف على الجسد فتخرج مندفعة فى شكل زعقة تشق وسائط المكان والزمان فتتحول إلى واحدة من خوارق الصوفية.

وحين يحقق الذنب وظيفته فى شد ذهن السارد إلى الماضى وحين يضخم فى عينيه أخطاءه ويعطل نهائيا مسار الزمن وسيولته فيجعل منه زمنا مشدودا إلى الذى مضى ولن يعود، يصبح هذا الشعور بالذنب عنوان وفاء ورمز حنين إلى الاب. ومن هنا تنبثق رغبة اعادة الماضى واستعادته وتركيبه من جديد من أجل رؤية الراحلين بعين جديدة اغتسلت بفعل الفقد والحنين والوجد والاسف من لامبالاتها وجحودها و«برودتها».

«وددت لو تعقبت أثر كل ما لامسه أبى أو قعت عيناه عليه. لعل شيئا ما يحتفظ بأثر غامض منه».

فرغبة استرجاع حياة الاب لاتنصب على المراحل الكبرى لحياته فحسب بل تنشد رؤية الجزئيات البسيطة أيضا والتى يمكن أن تكون قد احتفظت ببعض من أسراره. ومن هنا يأتى التجلى بما فيه من المشقة والمكابدة، ولكن الحنين والشعور بالذنب سوف يقويان من عزم المتجلى. ولذلك فوظيفة التجلى ستكون أساسا تغذية الحنين من خلال استرجاع صور الماضى بل تركيز الصور القديمة وتثبيتها فى الذهن.

يقول كتاب التجليات «قال محمد بن اياس» «هل لك علامة» قلت:

– ثقل قلبى حتى موتى.

قال:

«يا حبيبى لا تحجبك الحسرة عن الحسرة، أنى للمقيد بمعرفة المطلق».

قلت:

«زدنى يا خلى».

قال:

«تجل وتجل، ان النائم يرى ما لايراه اليقظان».

ثم ذهب.[1]

وهكذا تبدأ رحلة التجلى لاستعادة الماضى ومن أجل رؤية جديدة للاب وتكفيرا عن الذنب. وبقدر ما يكون الجهد وتكون المثابرة ويكون السعى تكون المعرفة. وهى معرفة تنطلق من باطن القلب فيدرك الساعى علوما هى علوم الاسرار. وهذه العلوم الباطنة بعكس العلوم الظاهرة لاتتحمل الخطأ والتأويل. أنها أشبه بالنصوص التى لا أشكال فيها. ان التجليات الالاهية على قلوب العارفين هى التى تمكنهم من القدرة على التأويل وفهم حقيقة أعيان الاشياء وأسرارها.

ويكون التجلى على باطن نفس المسافر أو قلبه متدرجا مع رقيه فى المعراج «قيل لى ان المطلب وعر والمبغى عسير... لكن طريقك ليس بمسدود، عليك بالديوان، قلت أى ديوان؟ قيل لى لاتكن عجولا، أمور كثيرة لاتعرفها ولو تكشفت لك الثمرات والنتائج بدون اعدادك للعدة لحل بك كرب عظيم، اصبر يا جمال، الصبر الجميل من صبر وتحمل نبت وأعطى، تجلياتك وعرة، طرقها لم يسلكها أحد، اسع إلى الديوان الموكل بتدبير عالمنا المحدود، اسع إلى رئيسة الديوان. فان فهمت فقد أدركت، وإن أدركت فقد وفقت، ثم لفنى صمت»[2].

موت عبد الناصر واستقرار زمن «الجلف القاسى».

يحتل موت جمال عبد الناصر من حيث وظيفته أى من حيث هو منطلق للتجلى وطلب رؤية الماضى فى كتاب التجليات، المرتبة الثانية بعد موت الاب. ولذلك ومن خلال حادثة وفاة «الزعيم» يتبين ملمح أصلى من ملامح الكتابة وهى تشغل المعطى السير الذاتى من أجل رؤية متكاملة للواقع المصرى ومن أجل دمج أكبر للخطاب العاطفى الاخلاقى المرتبط بموت الاب فى خطاب أوسع ذى نغمة عاطفية وايديولوجية أيضا ولذلك يستقر عبد الناصر منذ الوهلة الأولى صورة معادلة لصورة الاب. وتعيد إلى الذاكرة علاقة الجماهير الشعبية به. هذه الجماهير التى اعتبرت وفاته نكبة كبرى وتفاعلت معها وكأن شيئا ما قد انكسر فى داخل كل رجل

---

(١)المصدر السابق ص٢٠.

وكل امرأة من الخمسة ملايين المصرى الذين خرجوا لتشييع جنازته. فلقد كان فى ذهن الجماهير التى أسلمت قيادها له رمزا لابوة غامضة اشكالية. اذ عاشت معه الجماهير جنبا إلى جنب أهم فترات التاريخ المصرى من ١٩٥٥ إلى ١٩٧٠ ولعل هذه السنوات هى التى أثمرت هذا التماهى الغريب فى أذهان الجماهير بين لحظات الانتصار وشخصية عبد الناصر الزعيم والقائد والاب - وهو يد حض الهجوم الثلاثى على مصر ويبنى السد صورة المجتمع المصرى المتعلق بكرامته الوطنية[٢]. وهذه الصورة التى صنعتها الاحداث وغذاها النظام الناصرى بوسائل اعلامه وتضخيمه لصورة «الرئيس» واستعداد الناس للتخلى عن مصيرهم والانقياد لحكم الفرد، تتجمع تفاصيلها وجزئياتها فى كتاب التجليات الذى يعيد ذكرى الحزن واليتم والخسارة بعد موت عبد الناصر وكأن الاحداث التى تلت موته قد ضاعفت فى حجم الخسارة وجملت أكثر صورة الراحل الفقيد.

وتقوم صورة عبد الناصر على تماهيه مع الاب « الصوت لابى وادراكى أنه لعبد الناصر. والكلمات نطقها عبد الناصر من قبل أن يؤمم القناة[١]» ويقول الكاتب أيضا » سمعت صوت أبى ولكن كنت أعى أنه لعبد الناصر »[٢].

وهذا التماهى يخلف فى ثنايا النص نوعا من التوانى مرة والتمازج والتداخل مرات بين لحظة موت الاب وما خلفته من شعور بالفقد واليتم وموت الزعيم بما خلفه من فراغ يعبر عنه الكاتب بنفسه أو ينقل صورا منه من خلال تصوير الحزن العميق الذى خلفه هذا الفقد حتى بعد سنوات من وقوعه فى قلوب من أحبوه ومن استفاقوا يوما على حدث وفاته، ولم يتضاءل الحزن بمر الأيام «رأيت عجوزا تبكى، تقعى أمام الرخام البارد [قبر عبد الناصر] ولا تخشى عيون الجلف الجافى[٣] الذى بدد وضيع آثار صوته وصادر من شداله بالغناء الجميل وشوه السيرة الزكية، استخف قومه، فأطاعوه فكانوا من الخاسرين، آه»[٤].

وكما هو الحال بالنسبة إلى الاب فان علاقة الغيطانى بعبد الناصر تبدو موسومة

---

(١) كتاب التجليات (السفر الأول) ص١١١.

(٢) المصدر السابق ص١١٢.

«الجلف القاسى» أو الجلف الجافى» ومجموعة أخرى من الالقاب التحقيرية. وفى تعبير عن أشد آيات العداء للرئيس «أنور السادات».

(٤) كتاب التجليات)السفر الثانى) ص١١.

بعقدة الذنب. اذ أن الكاتب لم يدرك حقيقة عبد الناصر عندما كان حيا بل لعله ضاق به وتمنى زواله[1] كما يقول. وتستخدم عقدة الذنب هنا أيضا فى استدراج جملة من المواقف الايديولوجية التى يعبر عنها الكاتب والتى تشير إلى وضع مصر بعد وفاته.

ولكنها وهذا هو المهم ستحرك مبدأ الرجعة والظهور فتنشط لذلك آلية التجلى وتغذى مادته بعناصر متداخلة من حياة الاب صحبة عبد الناصر الذى زال والذى خلف وراءه اليتم والفقد. «ليس فى كل حين أخص بالدعة ولا فى كل وقت أناغى بلحن مطرب، كنت عرضة لعتاب غامض، وبلاء محوما [كذا] أدركنى طرف منه، أمر ثقيل بدأ بفراق أبى لن يرتفع وضيق وكمد لتواجد عدوى فى وطنى، يتنفس الهواء ذاته، وشوق لرؤية عبد الناصر الذى يبدو لى الان حلما بعيدا، لمت نفسى لانى ضقت به فى زمنه، وهذا قدر الانسان لايعرف جوهره إلا بعد انقضائه ولايدرك كمال إلا بعد أفوله. فكان ندمي على أحبابى فى مقدار ندم الذين تخلوا عن الحسين»[2].

وهكذا يختلط الاب عبد الناصر بالحسين (وهو الامر الذى سوف يستدعى ظهور الحسين جنبا إلى جنب مع ظهور الاب وعد الناصر كما سنرى فى الفصل المتعلق بعودة الماضى) كما يختلط حزنه عليهما وعلى عدم الاهتمام بهما حين كانا على قيد الحياة بحزن من تخلوا عن الحسين. فيبدو مشروع كتابة من هذه الزاوية أقرب إلى مشروع ذى نغمة شيعية من حيث وفاء الكاتب لاهل البيت واستعادته لزمنهم وتضحيته فى سبيلهم.

ومما يذكى وهج هذا الندم وينفخ فى جمرته، انتصاب السادات خليفة لعبد الناصر وهو «خليفة السوء» الذى خان الامانة وحرف السيرة يقول السادات «رأيت من لاأطيق ذكره، من خلف عبد الناصر فى حكم مصر - لعنه الله، أقبل فبقى فى الخلف - جبانا كعهده فى عمره يدبر ويدفع بغيره لينفذ وفى الوقت الملائم ينجو

---

(١) قد يكون لذلك علاقة بموقف الغيطانى من عبد الناصر (رغم انكاره) الذى عبر عنه فى «الزينى بركات» وقد يكون لذلك علاقة أيضا بسجنه أيام الحكم الناصرى. وهذا الشعور بالذنب قد يفسر من جهة أخرى تأكيد الغيطانى على أن «الزينى بركات» ليست بأية حال من الاحوال نوعا من الاستعارة لشخصية عبد الناصر.

(٢) كتاب التجليات (السفر الأول) ص ٣٠٧.

بنفسه»[1] معنى ذلك أن عبد الناصر يموت مرتين، مرة حين يموت موتا طبيعيا ومرة ثانية حين يقتله السادات فى قلوب المصريين (أو على الاقل يحاول ذلك) «وشروه بثمن بخس، دراهم معدودة، وكانوا فيه من الزاهدين والله غالب على أمره ولكن أكثر الناس لايعلمون صدق الله العظيم»[2].

وكما يتألم الكاتب لاذكاء الشعور بالذنب باعتباره حافزا على التجلى الى نقل ندمه وشعوره بذنبه إلى عتاب يوجهه اليه أبوه، يجعل عبد الناسر ذاته يعود أيضا ليشاهد وضع مصر بعد وفاته وبعد دخول الاسرائيليين إلى القاهرة يقول عبد الناصر:

- «ولكنى أرى ما لايجب أن يرى.
- توقف لحظة ثم بدأ ينطق مستخرجا كلماته من خزائن الحيرة والتساولات...
- هل اخترق الاسرائيليون الجبهة؟

قلت لا

- هل وصلت جيوشهم إلى القاهرة.

قلت لا.

- قال ماذا أرى اذن؟ فسر لى، اشرح لى، تأخرتمونا فى الزمان وتقدمناكم. أجبنى أليست هذه أعلامهم؟ هؤلاء سياحهم؟ أليست هذه كتبهم وصحفهم؟[3].

اذن يمثل موت عبد الناصر بالمعنيين اللذين ذكرناهما سببا أصليا من أسباب التجلى. فأغتياله وتطبيع العلاقات مع اسرائيل «خيانة للشهداء وعبث بالماضى والتاريخ ونسيان لكل التضحيات».

ولذلك يستدرجه بالماضى وموت عبد الناصر مجموعة من الخطابات ذات النزعة الايديولوجية والتى تسفر عن وجه الكاتب وهو يحاور حاضر مصر وتاريخها ويستعيد ويعيد إلى الاذهان صورا من «المعارك البطولية» التى عاشتها مصر فى حرب أكتوبر والتى تابعها المؤلف حين كان صحفيا حربيا في جريدة «الأخبار». ولكن تطبيع العلاقات مع اسرائيل قد حول كل الانتصارات إلى هزائم. ولذلك يتعجب الكاتب من أمر العرب وهم ينهزمون فى ١٩٦٧ جوان فيحزمون أمرهم

(١) المصدر السابق ص٢٧٦.
(٢) المصدر السابق ص١٩.
(٣) المصدر السابق ص٢٤ - ١٥.

ويستعدون للمعركة من جديد بداية من حرب الاستنزاف (من ربيع سنة ١٩٦٩ إلى صيف ١٩٧٠)[١] التى قادها عبد الناصر ووصولا إلى حرب أكتوبر. ولكنهم حين ينتصرون فى سنة١٩٧٣ يتحول انتصارهم بفعل مهادنة العدو ومعاهدة «كامب دافيد» إلى هزيمة. «أقول أنا عجبت لناسى وقومى، ينتصرون اذ يهزمون عندما ينتصرون»[٢].

وهكذا يتحول عدو الامس إلى صديق، يجوب الاسرائيليون شوارع المدن التى استعصت عليهم حين كانت صامدة، ولذلك يبدو موت كل الشهداء شيئا عبثيا بدون معنى، لم يسفر عن شئ بل لعله سهل على العدو واختراق الاسوار المنيعة ليتجول في أمان فى أحياء القاهرة وحول ضريح «شهيد كربلاء» «لماذا الموت فى الحرب، وقد جرى ما جرى؟ لماذا كانت النتائج معكوسة؟ لماذا وقتلتنا يتجولون الان مزهوين فى المدن التى كانت مستعصية»[٣].

ويستدرج خطاب الهزيمة مجموعة من صور التاريخ المصرى المملوكى فيستعيد المؤلف بعضا من المواقف التى عبر عنها فى «الزينى بركات» اذ يقارن بين السادات الذى سلم مصر للإسرائيليين وخاير بك (أو خائن بك كما يسميه الشعب المصرى) الذى باع مصر للعثمانيين الغزاة ثم «بنى لنفسه مسجدا شامخا ولكن الناس كانوا يولون مبتعدين عنه ويسمونه خائن بك حتى يومنا هذا»[٤].

ويستدعى الكاتب تبعا لذلك صورة «صديقه» ابن اياس فيجعله يقارن بين «الرجلين الخائنين». ها هو المؤرخ المصرى يخاطب السادات بهذه الالفاظ «ولاك عبد الناصر فاستخلفت فقلبت وتنكرت وعاديت الفقراء والمعدومين وكل من كد لاجلهم، حرضت ضده وضد مبادئه وهو غائب لايستطيع ردا أو دفعا، وفرطت فيها فرطت، وهذا لم يتفق مثله لخاير بك سلفك الذى سلم مصر المحروسة إلى العثمانيين»[٥] ومثلما هو الامر فى «الزينى بركات» يدرك الكاتب أن «الاساليب لم تتبدل وان اختلفت الحقب»[٦].

(١)انظر فصل (La guerre d'usure) من كتاب (L'EGYPTE T2) pp(65 - 56) .
(٢) كتاب التجليات (السفر الأول) ص٩١.
(٣) المرجع السابق ص١١٦ - ١١٧.
(٤) جمال الغيطانى «وقفة» مجلة «اليوم السابع» ١٣ حزيران (يونيو) ١٩٨٨ ص٤٦
(٥) كتاب التجليات (السفر الأول) ص٢٨٠ - ٢٨١.
(٦) المصدر السابق ص١٤٦.

فالكاتب عند حدود الانتصار الذى تحول إلى هزيمة على حد قوله ولكنه يرفق هذا التحليل للواقع المصرى بعد حرب أكتوبر بمواقف مختلفة من التحولات الاقتصادية التى رافقت حكم السادات ولم تزل بزواله، من القوى الاجتماعية والدولية التي اقترب منها أو تحالف معها ومن الاشارات الرادارية المتعاقبة التى أرسلها إلى الغرب والولايات المتحدة على وجه الخصوص طلبا للصداقة والمعونة عقب حرب أكتوبر. فيصور سياسة الانفتاح الاقتصادى التى اكتملت معها قسمات الحقبة الساداتية التى تختلف اختلافا كيفيا واضحا عن الناصرية. فقد تخلصت «الساداتية» فى كتاب التجليات فى توجهات رئيسية هى التالية:

- الانفتاح الاقتصادى أو عودة الرأسمالية والقطاع الخاص إلى حلبة الاقتصاد المصرى: «أرباب بنوك وأصحاب شركات للمياه الغازية وسماسرة وتجار آثار... كانوا يرفعون راياتهم وعليها اعلانات عن أجهزة تكييف للساخن والبارد وثلاجات ذات بابين وعباءات حريرية وطائرات حربية تستخدم فى أربعين جيشا وطلاء جديد للاظافر النسائية وماكينات حلاقة كهربائية وراية تعلن عن فوائد معرفية»[1].

- التحالف مع الغرب وخصوصا الولايات المتحدة «رأيت من لا أطيق ذكره السادات وكان فى عدة ألاف من الجنود وخدام الاحتكارات الاجنبية... جنود يرتدون الزى الخفى للموساد ومقاتلين من قوة الانتشار السريع الامريكية ومرتزقة مجهولى الهوية»[2].

- التصالح مع إسرائيل وتطبيع العلاقات معها والقطيعة بين مصر والعرب «رأيت صاحبى الذى استشهد ظهر الجمعة حرب أكتوبر ورأيت مازن أبو غزالة[3] وجمعا من صحبه استشهدوا بعده، بعضهم طبعت صوره وألصقت على الجدران ثم نزعت فى بلادى عندما أصبح العدو صديقا وجاءت وفودهم تترى بغير قتال»[4].

---

(١) المصدر السابق ص٢٧٦ - ٢٧٧.

(٢) المصدر السابق ص ٢٧٦.

(٣) مازن أبو غزالة طالب فلسطينى ولد بنابلس ودرس بالقاهرة، شعبة الهندسة، سنة ١٩٦٧ والتحق بقواعد فتح فقاتل وقاد المقاتلين فى معركة طوباس حيث توفى سنة ١٩٦٨ وقد صاغ «فتى الثورة» ملحمة شعرية عن قصة استشهاده «من حديث شفوى مع السيد واصف منصور» مسؤول مركز الاعلام الفلسطينى بالرباط بتاريخ ٨٤/٢/٢١ الترجمة من مقالة «صنعة الشكل الروائى فى كتاب التجليات». هامش رقم ١٧٤ (مرجع مذكور).

(٤) كتاب التجليات (السفر الأول) ص٢٧٤.

وهكذا يقوم حكم السادات باعتباره رمزا للحاضر (حيا وميتا) من خلال تطبيع العلاقات «مع العدو بلغة زمنى القديم»[٥] على نوع من التأسيس الثانى لدولة اسرائيل ونهاية الرفض العربى اذ يضفى الشرعية على الدولة العنصرية وعلى سيطرتها العسكرية على أرض فلسطين وأراضى عدة أقطار عربية. وفى ذلك خاصة (وهو معنى يتكرر بالحاح فى خطاب الكاتب) انكار لمجرى التاريخ الحديث والمعاصر للأمة العربية اذ يورد المؤلف فى كثير من التحسر والالم حديث ضابط اسرائيلى يخاطب شهداء أثناء زيارته للقاهرة بعد التطبيع يقول الضابط «لماذا حاربتم؟لماذا دربتم،؟ وجاهدتم، والتقطوا الصور التذكارية عند قبوركم وغازلوا بناتكم، أما أنتم فقد نسيتم ولن يقوم ذكر لكم. بل أن أياما لم تشهدوها، يخشى بنو وطنكم فيها الاشادة بكم أو التلميح اليكم»[١].

وانطلاقا من هذا التحليل فى الطابع الايديولوجى «الساخن» تتواتر صور مختلفة من الواقع العربى الراهن، لان انتكاس الناصرية ليس مجرد حدث مصرى محلى، بل ان اغتيال عبد الناصر سياسيا جاء وسط نكبة عربية عامة بلغت ذروتها فى انعزال الدور المصرى على الساحة العربية. فيؤكد الكاتب بذلك ومن خلال تصويره لمشاركاته المتعددة فى الحروب العربية باعتباره صحفيا أن من رأي غير من سمع وبالتالي فان من قدر لهم أن يشاركوا فى مرحلة الناصرية حتى لو اختلفوا معها (أو لعله من أجل ذلك) وعاشوا بذاكرتهم ووعيهم ليشهدوا مابعد الناصرية، لا يتعاملون مع سيطرة رأس المال الطفيلى المحلى والاحتكارى الاجنبى والحرب والثورة والطبقات والتنمية باعتبارها مصطلحات أو مفاهيم مجردة. فهذه المصطلحات تبلور عندهم شريطا طويلا من المشاهد المتلاصقة والذكريات العربية عن معارك خاضوها بالقلم والسلاح والعرق والاعصاب والدم «اعلموا يا أحبابى أنى عرفت الموت فى زمنى الدنيوى خاصة فى زمن الحرب عندما تطايرت الشظايا حولى وشقت الرصاصات سبلا شتى، خبرت تلك اللحظات التى يمكن للانسان أن يقضى فيها»[٢].

فترتبط فى ذهن الكاتب من أجل كل هذا صورة الحروب المصرية المتتالية واشكالية انهيار الناصرية، بالتراجع العربى العام.

---

(١) المصادر السابق ص٢٧٨ - ٢٧٩.

(٢) كتاب التجليات (السفر الثانى) ص١٢٤.

فتستقر مجزرة صبرا وشاتيلا رمزا لهذا الانهيار العام المرتبط بانهيار دور مصر العربى. فيطغى على وصف الكاتب لهذه الحادثة نغمة حزن مر واستغراب يائس من الجبن العربى الذى يبدو بلا حدود «أولجوا الخنجر فى دبر حامد وأمروا جده بحمله إلى خارج الغرفة، كان ذلك ليلة الرابع عشر من سبتمبر عام ألف وتسعمائة واثنان [كذا] وثمانين من زمنى الذى طال على وقصر بى قال لى حامد قتلوا جدى أضمرت السؤال ولم أنطقه. لماذا رضى الجد بحمل جثمان حفيده المنتهك، حفيده؟ أظن أنهم سيبقون عليه؟ أظن الدقائق التى سبقت قتله ستمتد دهرا؟

أظن أنه ناج؟ وأية نجاة؟ أى بقاء هذا؟»[1]

فتستدعى هذه الصورة على شاكلة استدعاء خيانة السادات لخيانة خاير بك بعض أمثلة من السقوط والجبن العربيين عبر التاريخ فاذا جبن هذا الجد الذى رضى أن يخرج جثمان حفيده خارج الغرفة التى قتل فيها أملا فى النجاة، هو بعض من الجبن العربى فى الاندلس حين هزم العرب هناك، وأطردوا من الارض التى أوتهم على مدى قرون طويلة «كنت أتحدث إلى صاحبى الناصر[2] عن قرطبة»[3] وخلاصة الامر أن الحاضر باعتباره جزءا من الرحلة ومنشطا لها يتخذ صورة رحلة فردية لبطل كاتب وسارد يتخذ من سيرته الذاتية ومن سيرة الغير (وهى بعض من سيرته) وسيلة تعكس وضعا مأسويا لجيل بأكمله وواقعا أفرزته شروط تاريخية وسياسية واجتماعية من خلال تجربة مابعد عبد الناصر وظهور الساداتية وامتدادها حتى بعد موته وما تلا كل ذلك من أوضاع السقوط والتردى والانهيار التى عرفتها مصر بعد حرب أكتوبر ومعاهدة «كامب دافيد» وما يحيل عليه كل ذلك من تقلبات المناخ السياسى العربى فيما يخص القضية الفلسطينية والصلح مع إسرائيل. ويشكل هذا أحد مقومات الخطاب المرجعى فى علاقته بنبرة الخطاب الاديولوجى المهيمنة على صوت المؤلف وهو يحاور التاريخ متحدثا إلى القارئ بشكل مباشر وصريح مضمنا كل ذلك وجهات نظره ورؤيته للعالم كما تكشف عن ذلك دلالة النص وهو يحبك

---

(١) كتاب التجليات (السفر الثانى) ص١٢٣ - ١٢٤.

(٢) يقول الكاتب عن ناصر هذا «صاحب لى اسمه ناصر، جاءنى من تونس» ولكنه لايذكر بالضبط من هو ناصر هذا، ولا نرى نحن من يمكن أن يكون.

(٣) المصدر السابق ص١٢٣.

عقيدته السياسية العامة انطلاقا من الاوضاع التى وصفناها ومن أوضاع متفرعة عنها من قبيل فقدان الاصالة العربية وفقدان الثقة فى الحاضر والمستقبل.

وكل ذلك سوف يستخدم (كما هو الحال بالنسبة إلى موت الاب) فى طلب رجوع الماضى باعتباره المنقذ الوحيد من تردى الحاضر ومأساويته فيستقر عبد الناصر مكونا أساسيا من مكونات هذا الماضى. وبقدر ما كان وصف الحاضر دراميا سيصطبغ الماضى كما سنرى بأيات التمجيد والقدسية.

«يا أياما ولت، ليتك تعودى [كذا] »[1].

- البكاء على المصائر وسب الدهر

يتجسد الحاضر كما رأينا فى القسمين السابقين فى معانى الفقد واليتم والغربة وهذه المعانى التى تشقل على كامل عالم التجليات تستقر حالة قصوى من حالات المأساة والضياع الانسانيين لتخلف وراءها جوا من الالم والحسرة لا تكاد تخلو منهما صفحة من صفحات الكتاب ويؤلف هذا التعبير عن الالم عادة وحدات مستقلة بذاتها فى قلب التجلى أو مبثوثة ضمن مجموعة من الرؤئ التى تتواردعلى قلب العارف المسافر. وهى لذلك تستخدم فى شكل وحدات منشطة للملمح الاصلى من ملامح الكاتب والسارد والشخصية معا وهو الشعور بالذنب والتألم على ما فات، ومقوية لهذا الشعور بمعانى الحسرة وفوات الاوان وانقضاء الاوقات واستحالة الرؤية «قلت أما والحال هكذا فاسمع لى والحال هكذا فاسمح لى بالبكاء على أحوال أحدثت هذه الجفوة، شرعت أدمع مرددا، حسبى الله ونعم الوكيل»[2].

ويرتبط البكاء عادة بهوس النسيان وانقطاع العلاقة بالماضى، مستودع الاحباب وزمن السعادة والمودة والقرب «بكيت لانى فى نأى عمن أحببت، وكل ما تعلقت به يفلت منى»[3].

ويعمق الشوق الى الماضى هذه النغمة البكائية. فالعلاقة بالماضى يلفها الحزن، حزن على الذى فات وحزن على عدم الحزن على الماضى عندما يشعر السارد بدبيب النسيان فى قلبه وعقله ووجدانه فيلوم نفسه على ذلك ويستبد به هوس الفقد، وهوس الخيانة، فحزن بسبب الموت وحزن أكبر بسبب التلاؤم مع فكرة الموت، حزن

---

(١) المصدر السابق ص٢١١.

(٢) كتاب التجليات (السفر الأول) ص٢٩٠.

(٣) كتبا التجليات (السفر الثانى) ص١٢.

بسبب الموت وحزن بسبب نسيان المفقود والقدرة على العيش بدونه «فأين الشوق إلى زمن الحياة المنصرم وأين الاسى على كل نفيس لن يرجع، من أين إلى أين؟ أين الاين؟»[١].

وحين يتعاظم هذا الحزن ويثقل على صدر الكاتب الباكى على ماضيه وأيامه تعود بعض صور الماضى لتغذى هذا الشعور وتعززه وتفتح له منافذ جديدة فتصبح كل جزئية من جزئيات حياة الجمع التى انصرمت مناسبة للمقارنة بين أيام الحبالتى ولت وأيام الغربة واليتم التى أقبلت فأفسدت كل امكانية للسعادة «أين أيام شملنا يوم كنت أصغى إلى أبى، يحدثنا عن يوم القيامة، يوم يفر المرء من أبيه وأمه وأخيه يوم تذهل كل مرضعة عما أرضعت وترى الناس سكارى وماهم بسكارى، كنت أبكى. أمعقول افتراقنا فى هذا اليوم العظيم... أحزن لاننا سنتباعد لان كلا منا سيتشاغل بنفسه لان أبى لن يوانى ولان أخى سيجهلنى، لان أمى ستذهل على، أتمتم مناجيا داعيا، راجيا ربى أن يجمع شملنا ألا يبدد جمعنا، أن يحشرنا معا أن يحاسبنا معا أن يغفر لى ولوالدى، أن يرحمهما كما ربيانى صغيرا، غير أننى لم أتم الاربعين بعد فى حياتى الدنيوية إلا وتفرقنا واجتزت قيامتنا بدون أن أدرى، وكان رحيل أبى أول منعطف أعظم، فسبحانك، أنت الصاحب فى السفر والخليفة فى الاهل»[٢].

ويتحول هذا الحزن على الاهل وهذا الوصول قبل أوانه إلى يوم القيامة إلى حزن عام علي كل من رحل وكل ما فات بل على كل لحظة زائلة لانها تحمل معها بعضا من مصير الانسان ونضارته فيودع الكاتب فى لهجة بكائية تراجيدية الايام الخوالى «السلام على الايام الرواحل، السلام على الاعمار المنقضية، السلام على البهجة الزائلة والبسمة الحانية والأنة الشاكية، واللحظة التى لا يمكن استعادتها»[٣].

وهذا البكاء على الزمن الذى فات ليس خاصية من خاصيات علاقة الكاتب بالتاريخ فحسب بل انها احدى السمات المكونة لكل شخصيات العالم الذى يتحرك فيه. فتكاد كل المواقف التى يلجأ إلى تصويرها أو عرضها موحية بهذه النفسية العامة الوجدانية «البكاءة» فهؤلاء نساء مصر من أزمان مختلفة يخرجن يشاركن

(١) المصدر السابق: ص٥٤.

(٢) المصدر السابق: ص١٦٣.

(٣) كتاب التجليات: (السفر الأول) ص ١٠٣.

السارد البكاء على عبد الناصر «رأيت ما بين المشرق والمغرب مجللا بسواد عقيم، دفعت، تحققت وعندئذ أطلعت على عجب عجاب أنهن نساء مصر كافة من أزمنة متعاقبة مختلفة من مضارب خيام وعشش بوص وبيوت من الطين، أزياؤهن متنوعة كذا أغطية رؤوسهن. لكن ما يجمع بينهن أنهن متشحات بسواد قديم، ينحن، يبكين، يتضرعن، يرثين الحبيب المولى (عبد الناصر) ويجزعن للمركب الموحلة الجانحة (مصر) »[1].

وهذا الوجدان البكائى بشكل عام يجعل من «كتاب التجليات» وهو يحاور التراث والاساليب القديمة أقرب إلى التراث الشعبى حيث سادت هذه النغمة البكائية على مصير آل البيت وعلى الحسين أساسا وتبدو قيمة هذه النزعة فى فكر جمال الغيطانى وفى فكر الشيعة أيضا فى أنها «تتوصل إلى التأثير فى القارئ حين تحرك عاطفتين يخلق تمازجهما بالضرورة عنصر المأساة: الرأفة بمن ماتوا والتألم لذلك ثم الاعجاب المفرط بهؤلاء»[2].

أنها مؤلمة وعظيمة حقا هذه المصائر التى يحدثوننا عنها ومأسوية هذه الحلقات من الموت التى تقاد اليها الشخصيات الهامة العظيمة وجدانيا وسياسيا بسبب القدر الذى يخضعون له والذى يتجاوزهم.

ولاشك أن هذا التراث الشيعى (سيتضح بروز هذا التراث فى كتاب التجليات فى تجلى الحسين خاصة) الذى يكاد يؤطر النص بأكمله والذى لايزال مستعرا إلى حد اليوم تكشف عنه مواكب الندب التى قام فى العراق وإيران كل يوم عاشورا ء، يلقى فى ذهن الانسان العربى أبرز أنواع التجارب، ولا شك، أنه لهذا السبب بالذات يؤثر فينا اليوم تراث الشيعة فهو «قريب من عاطفتنا التى أصبحت على مر القرون أكثر ثقلا للنغمات المأساوية للالم من الاناشيد الملحمية للانتصار»[3].

على أن هناك مسألة تبدو ملفتة للانتباه أيضا فى فكر جمال الغيطانى وهى هذه الصرخة المأساوية التى يعبر عنها المؤلف ضد معانى الموت والفقد فتتوجه نقمته ضد الدهر بشكل عام. ولا يكاد الامر هنا يخلو من محاورة عميقة لاشكال الفكر

---

(١) المصدر السابق: ص٢٨٨.

(2) Mohamed Abdesselem: "Le thème de la mort dans la poésie arabe" Publications de I'Université de Tunis (1977p: 249).

(٣) المرجع السابق: الصفحة نفسها.

التراثى ومن استلهام «لذلك المذى الهائل المتمثل فى الاغراق فى القدرية والقسمة والنصيب وأفعال الزمان ومكائده وهى القدرية التى لا يبرأ منها نص أو فكرة شفاهية، خاصة فى التراث الفلكلورى المصرى والعربى عامة»[1].

وتبدأ العلاقة بالدهر أو الزمن فى كتاب التجليات انطلاقا من الاستعداد للتجلى، تقول رئيسة الديوان للسارد المقبل على معراجه الصوفى «ثمة أمر واحد ان جاز تسميته بأمر لن يتجلى لك أبدا لا تسأل عنه لانك لن تحاط به علما مهما أوتيت مولن تنفذ إليه، ولا تتعجل، ان الانسان كان عجولا»[2] وهى تقصد بذلك الدهر ولا شك أن هذا النهى يستند إلى مخزون حضارى، لان السؤال من الدهر هو سؤال عن الله «ففى الاحاديث النبوية يتوحد الدهر بالله تمام التوحد وذلك حين نهى النبى بشدة عن لعن الدهر «لا تسبوا الدهر فان الله هو الدهر أو فان الدهو هو الله، ومن الحديث» يؤذينى ابن آدم يسب الدهر، وإنما أنا الدهر أقلب الليل والنهار» وقال البعض ان الدهر اسم من أسماء الله الحسنى»[3].

ويظل السارد متذكرا لتحذير رئيسة الديوان «أعرف الان أن ما نسميه لحظة أو دقيقة أو ساعة أو نهارا أو ليلا أو شهرا قمريا أو ميلاديا أو حولا أو دهرا أو عصرا ليس إلا أعراضا لما هو أتم وأشمل، شئ وليس بشئ لانه لايدرك، ولا يرى ولا جهات له هو محيط بنا متغلغل فينا يؤثر ولا يتأثر... وأكف حتى لا أخوض فيما نهيت عنه وأحوش نفسى عن الكلام خشية وتحسبا وحذرا»[4].

ولكن هذا التذكر لا يمنعه من حين إلى آخر من أن يوجه غضبه ضد الزمان أو الوقت أو الدهر الذى سبب الفقد قبل أوان الفقد ورمى بالمصيبة قبل أن تعد الضحية العدة لذلك «ازداد النأى وبدأ زمن الفراق قبل أن أعد له العدة»[5]. ويتجلى هذا الغضب محتشما فى أول الامر فيأتى فى قالب مجموعة من الاسئلة الحارقة التى يوجهها المريد الساعى إلى نفسه مرة وإلى شيخه مرات أخرى «عاودت النظر إلى

---

(١) شوقى عبد الحكيم «الفلكلور والاساطير العربية» دار ابن خلدون ط١ بيروت ١٩٧٨، ص١٠٥.

(٢) كتاب التجليات (السفر الأول) ص٤٦.

(٣) الفلكلور والاساطير العربية ص١١١.

(٤) كتاب التجليات: (السفر الثانى) ص١٢٦.

٨٨(٥) كتاب التجليات: (السفر الأول) ص٢١.

صاحبي الشهيد وأنا مرقرق العبرات، ولماذا يكون المحاق؟»[١].

ولكن هذا الغضب يتحدد مع تصاعد ألم الشعور بالعجز واليتم. فيتحول الى صرخة ألم ترفض الموت وتعلن عما وراءه من ظلم وجور «أليس فى هذا جور؟ أليس فى ذلك قسوة، هذا العمر، تلك المعاناة الطويلة، تلك الايام والليالى هل تنتهى هنا وتصبح نسيا منسيا، هل يبهت أثره ويضيع خبره هنا، هل سيكون كأن لم يكن؟»[٢].

وواضح ان جمال الغيطانى يعيد من خلال محاكاة التراث واستلهامه كثيرا من المعانى والمعتقدات والافعال التى ماتزال محفوظة فى الفلكلور المصرى والتى تتراوح بين خشية الدهر، والسخط على ما يصيب به الانسان من الكوارث والخراب، بجميع ما يعنيه ذلك من خضوع تام للعشوائية التى تحكم توصيها الصدفة مثلما يتضح فى أغلب الحكايات الخرافية التى تدور حول «خروج العقل واحلال السعد وضرب الزهر وانكساره»[٣]. وحول ولوع العرب والمصريين اقدامى بـ «الاقداح التى كتبوا عليها «العقل أو السعد» أو نعم و «لا» وهى المتحكم الاخير فى الحروب والغارات وتقديم الهبات واختيار الحكام والكهنة وسدنة الكعبة»[٤].

ولكن علاقة السارد بالدهر لا تقف عند حدود التألم وكشف عشوائيته بل تتحول شيئا فشيئا من الخضوع للمأساة والنزعة البكائية إلى عداء سافر يكنه إلى هذا المخلوق غير المادى الذى يتحكم فى مصائر البشر والاشياء والكون[٥] رغم تحذير

---

(١) كتاب التجليات: (السفر الثانى) ص١٨٦ - ١٨٧.

(٢) كتاب التجليات: (السفر الأول) ص٣٢.

(٣) الفلكلور والاساطير العربية ص١١٧.

(٤) المرجع السابق: الصفحة نفسها (ويقول محمد عبد السلام فى كتابه (Le thème de la mort) «ان مدلول الدهر فى الجاهلية مدلول معقد وأما المعنى الاصلى للكلمة فيبدو أنه الزمن، وخاصة الزمن الممتد بلا نهاية، ولكن لابد من التأكيد هنا أنه بالنسبة إلى العرب القدامى لم يكن الزمن مجرد بعد، أنه أيضا، بل خاصة قوة تحرك الكون وتهيمن عليه، أنه حيوية فعالة» (ص٦٩) ولقد كان الشعراء العرب الجاهليون حسب محمد عبد السلام، دائما «يؤكدون على الاختيار المتعمد للموت وهو ينهال على ذويهم ويفضل اختيار ضحاياه من بين أفضل أبناء القبيلة» (الصفحة نفسها)».

(٥) يبدو الغيطانى مهوسا بفكرة الزمن وهو ما صرح به فى مناسبات عديدة يقول مثلا «ثم سبب آخر (من أسباب خلقه لاشكال فنية للرواية تستمد عناصرها من التراث العربى) وهو احساسى القوى بالزمن، هذه القوة التى لاراد لها، الزمن فى صيرورته المخيفة واستمراريته وسيولته التى لا تتجمد أبدا، كان احساسى بالزمن هو أساس مفهومى للتاريخ «جمال الغيطانى» بعض مكونات عالمى الروائى» «الرواية العربية واقع وآفاق» ص٣٢٥.

سادته له. فينفجر هذا العداء فى آخر السفر الثانى من كتاب التجليات حين تنغلق القصة على نفسها وحين يرتد السارد إلى هذه اللحظة الاخيرة فى زمن الحكاية والأولى فى زمن السرد وهي موت الاب (باعتبار أن قصة التجلى تأخذ شكل قصة مقلوبة تبدأ من لحظة موته من حيث هى حافز على التجلى والرؤية ثم تعيد تركيب حياته لتنتهى إلى اللحظة التى ينغلق بها زمن الحكاية ويبدأ بها زمن السرد) حينها يدرك السارد الذى يرى عبر التجلى موت أبيه (ذلك الذى لم يره فى زمنه الدنيوى) قيمة الفقد وبشاعته وعشوائيته وفداحة الغربة التى يخلفها وراءه، فيتخيل ظلمة القبر «وعندما يحئ ليل الغد سيكون هذا الحبيب الساعى أمامى ملفوفا فى كفنه موسدا فى حفرة لم يطأها قط بقدميه ولم يمر بها أبدا مهجورا من كل الاحياء، فبأى الخدين يا حبيبى يا أبى سيبدأ البلى»[1] فتسهل عليه هذه الصورة المأساوية أمر التطاول على مانهى عن السؤال عنه «الثانية تغدو الساعة ولا راد ولا مانع فهل يكون هذا؟ هل يكون هذا؟ كلا ثم كلا وماذا بيدى أن أفعل... لكننى يا هذا الكنه الغامض لن أستسلم لك يا من تنبت وتحصد، تبلى وتهدم يا من تبكى وتضحك يا من تغير، أنى مدرك جوهرك أنى ساع إلى منازلتك وأنا عاجز حسير»[2].

وغير خاف أننا هنا أيضا أمام تصورات تجد جذورها العميقة فى التراث الشعبى فقد توسع العرب الجاهليون فى الحديث عن مفهوم الدهر صنع الخرافات والاساطير حوله وبيان خوفهم منه وثورتهم ضد مكائده فقالوا «يد الدهر» وريب الدهر و «عدواء الدهر» وغلواء الدهر كما قالوا «ماهى الا حياتنا الدنيا نموت ونحيا وما يهلكنا إلا الدهر»[3] وعلى هذا أنكر الجاهليون الخالق والبعث «وان كانوا قد توسلوا من جانب آخر الى الدهر والزمن والدنيا والغريب أنهم كثيرا ما ارتدوا واندفعوا يسبون ذلك القادر أو المعطى أو المانى فكانوا اذا وقعت بهم الكوارث يسبون الدهر ويلعنونه»[4].

على أن جمال الغيطانى يظل فى محاكاته لتراث الاقدمين وفلسفاتهم

---

(١) كتاب التجليات: (السفر الثانى) ص٢١٣.

(٢) المصدر السابق: ص٢١٣ - ٢١٤.

(٣) الفلكلور والاساطير العربية ص١١٠ (انظر أيضا مرادفات كلمة «دهر» فى الجاهلية كما جمعها محمد عبد السلام فى كتابه حول موضوع الموت (ص٦٩ - ٧١).

(٤) الفلكلور والاساطير العربية (الصفحة نفسها).

ومعتقداتهم محكوما بشكل عام بالسمة الطاغية على كتاب التجليات وهى سمة الفكر الاسلامى الصوفى من خلال اعتماده على مفاهيم التجلى والرؤية والاسترجاع (كما سنرى ذلك) فلا يكاد موقف من مواقف الثورة ضد الدهر وطلب منازلته يخلو من شعور بالذنب أما هذا «الكفر الصريح» وهذه «المعصية العظيمة» اللذين يخالفان أوامر الديوان وتوصيات القطب الولى الشيخ الاكبر ابن عربى «لم أكن أدرى أن هذا عين الكفر بما أنا فيه، ان الانسان لربه لكنوذ، وما بين غلى وضيقى وما بين حنقى وعظيم ألمى، وقربى من التصريح بما حجبته ضاع منى أثر أبى، فلما انتبهت مرهق الفؤاد موجوعالخاطر سددت البصر كرتين فانقلب إلى خاسئا وهو حسير»[1].

٢) الماضى واستعادة الزمن

أ- هيمنة سيرة الاب:

لتجلى الاب فى كون «كتاب التجليات» مكانة هامة ومرموقة اذا قورن بتجلى عبد الناصر وتجلى الحسين. فهذان الاخيران ليسا فى الواقع إلا وجهين متفرعين عن صورة الاب. اذ ان قصة الوالد تتحكم بشدة فى كل القصص المرتبطة بها والمتولدة عنها. ومن ثم يمكن اعتبار قصة تجلى الاب أحد المكونات الاساسية لمنطق «كتاب التجليات» ومقاصده «خاصة وأن بداية هذا التجلى تأتى فى ركاب الاستهلال المركزى وبها ينفتح قسم التجليات الأولى»[2].

كما أن غاية القصة ذاتها تكشف عن دلالة أصيلة وهى بحث السارد عن أصله فى زمن اليتم والفقد لان استعادة حياة الأب واعادة رسم طريقه الذى سلكه فى الحياة، والبحث عن جزئيات تلك الحياة وسيلة للوصول إلى الحقيقة. فنحن منذ الوهلة الأولى فى خضم تماه بين ذات السارد وذات أبيه بكل ما يمثله الاب من جذور اجتماعية وانتساب دموى وحضارى وهو أمر يحيلنا بالضرورة على «أهم الاساسيات التى تقوم عليها المجتمعات البشرية والعربية خاصة وهو مبدأ القرابة أو سلسلة روابط الدم أو الزواج أى شق الروابط الاجتماعية القائمة على الاعتراف بالعلاقات الجنيالوجية أى العلاقات الناتجة عن الارتباط الجنسى الشرعى وانجاب الاطفال»[3]

---

(١) كتاب التجليات (السفر الثانى) ص٢١٤.

(٢) «صنعة الشكل الروائى فى كتاب التجليات» ص١٣٣.

(٣) الفلكلور والاساطير العربية ص١٧٣.

وفى هذا المجال يمكن التوقف طويلا أمام تقليد أو «ظاهرة النعى العلنى الذى نشهده فى الصحف اليومية صبيحة موت «المرحوم» وكيف أن الميت ينتمى إلى عائلة كذا ويتناسب من حيث الاب وكذا من حيث - مكانيزم - التزاوج العائلى من داخلى وخارجى»[1] وهكذا ينفتح كتاب التجليات من حيث هو تعبير عن ظاهرة ونسق اجتماعيين على بنية كاملة حاملة لاصول قبلية أو عشائرية وكأنه يبحث منذ الانطلاق عن محاولة لتأسيس الذات على نوع من التمايز بالمقارنة مع مفهومها فى الغرب. اذ يتخلص معناها فى كتاب التجليات فى النسق القرابى باعتبار أن الفرع جزء من الاصل فى هياكل اجتماعية وحضارية وسياسية قائمة عَلى مفهوم التكافل وهو معطى يتحكم فى سيرورة المجتمع وينشد احتواء الفرد واحتضانه وتوفير السعادة له. ولذلك تستدعى صورة الاب كامل الواقع السياسى والاقتصادى فى مصر قبل عبد الناصر وأيام حكمه ثم ما تلا ذلك من انهيار لظاهرة الناسرية من حيث هى تعبير عن يتم حضارى «أقصيت التساؤلات التى محورها ذاتى... وتمكلنى شوق إلى رؤية أبى»[2].

وحين يتحدد مفهوم السيرة الذاتية باعتبارها حديثا عن أصول الذات وماضيها وهو المكون الأصلى من مكوناتها ينطلق عالم الاسترجاع الصوفى للماضى وهو ما سيتكفل به التجلى انطلاقا من لحظة موت الاب. وقد ذكرنا فى فصل سابق ان قصة التجليات تبدأ من نهايتها بحيث يؤلف موت الاب هنا نوعا من السابقة. وهكذا حين تكتمل قصة الاب وتنتهى بوفاته تبدأ عملية الكتابة بنسج خيوطها وتشكيلها فترتد الاسافل على الاعالى وترتبط الخواتم بالاوائل. نبدأ بالموت ونعود فى آخر الكتاب إلى الموت فتنغلق بذلك الدائرة الكبرى، دائرة الحياة والموت.

وقبل الانخراط فى عالم التجلى من حيث هو استرجاع للماضى وسفرة صوفية فى الجذور الاجتماعية «للأنا» يعمد الكاتب إلى تنشيط عالم الحزن على الوالد بمجموعة من الوحدات السردية المبثوثة فى ثنايا تجلى الماضى ذاته باعتبار أن أول مظهر يتعرض للخلخلة هو المظهر التركيبى لبنية القصة، وهى البنية التى تصبح بؤرتها الحكائية خاضعة لتقلب الهيكلية العامة المستحكمة فى ثنايا النص[3].

---

(١) المرجع السابق: الصفحة نفسها.

(٢) كتاب التجليات (السفر الأول) ص١٣١.

(٣) أنظر صنعة الشكل الروائى فى «كتاب التجليات» ص: ١٤١ - ١٤٢.

وهذا التقلب يرتبط فى الواقع بمنطق التجلى ذاته حيث تتجاور الازمان مرة وتتداخل مرات اذ يلجأ الكاتب باستمرار إلى كسر المنطق الخطى للزمن ولبداية الرحلة ونهايتها. فتنصهر كامل الوحدات السردية فى دائرة هى خارج دائرة الزمن المرجعى اذ يحويها زمن صوفى، خيالى هو الماضى والحاضر والمستقبل. «فقد انتقت عنى بعض الصفات الجسمية المصاحبة للطبيعة الانسانية... من ذلك انتقالى بيسر مع أنفاسى من حال إلى حال ومن زمن إلى زمن، من حيز إلى حيز مع تغير أنفاسى، فمن شهيقى أنتقل إلى عصر قادم وعند زفيرى أصير إلى زمن مضى أو أكون طفلا ثم أصبح شيخا»[1].

وأهم عنصر من عناصر تنشيط ها الحزن وتهييجه زيارة قبر الأب مباشرة بعد موته «صباح اليوم التالى لعودتى من سفرى سعيت إلى زيارة أبى الزيارة الأولى... دنوت، تلوت، بكيت، استعدت، رحلت وعدت، قلت لنفسى ولم أقل لمخلوق أليس فى هذا جور؟ أليس فى ذلك قسوة؟»[2].

ثم زيارته بعد عام من موته[3] «تطلعت إلى الارض المنبسطة والجدران العتيقة والمصاطب والشواهد، رقود يجهل كل منهم الاخر... ناجيت أبى، لن أغيب، لن تتباعد المدد بين زياراتى اليك قمت بعد أن مكثت ساعة أو أكثر، بسطت اليدين، واليدان محل الفيض والعطاء، لذا كان بسطهما علامة السؤال والتسليم ورجاء الاجابة، والسؤال حال افتقار وحاجة إلى الاجابة وعندما بسطت يدى لمن يرانى ولا أراه كنت مفتقرا إلى الكثير لى ولاهلى ولمن صاحبت ولمن أحببت»[4].

ولا يكتفى الكاتب بزيارة قبر أبيه بل يرحل مباشرة بعد موته إلى قرية جهينة

---

(١) كتاب التجليات (السفر الأول) ص٢٥٢.

(٢) المصدر السابق: ص٣١ - ٣٢.

(٣) لزيارة القبور فى أدب جمال الغيطانى وفكره أهمية كبيرة ولعل ذلك يرتبط اساسا بأعرق العادات المصرية وأكثرها تجذرا فى الفكر الشعبى، تلك العادات التى تتصل بتقاليد الموت المتوارثة مثل النعى العلنى والرثاء وما يتبع مراسم الموت والدفن والمأتم مثل شق الجيوب وجنازات النساء وحلق الشعر وهى تلك العادات الواسعة الانتشار فى المجتمع المصرى القديم فقد كان المصريون القدامى يعظمون أو هم يعبدون موتاهم وأسلافهم فيحجون إلى القبور ويحلقون شعورهم عندها ويذبحون لها ويعقدون المناحات والاشادة بفضائل الميت ويسكرون ويسكبون بعض الخمر ليشرب الميت (الفلكلور والاساطير العربية ص١١٨) وانظر فيما يخص قضية القبور وزيارة الموتى مقالة «وقفة» «باليوم السابع».

(٤) كتاب التجليات (السفر الثانى) ص١٠.

مسقط رأس الوالد «سافرت عقيب غروب أبى... عندما وصلت مدينة طهطا واجتزت دروبها وخرجت منها إلى الطريق المؤدى إلى جهينة هفهفت على ريح غريب ومسنى وجد ملك على روحى فخفق قلبى وهو هادئ وتجاوز نظرى المدى وهو ثابت وعند المدخل المؤدى رأيت النخيل الكثيف فحللت حنين الغريب الغائب إلى أصله والمنفى إلى موطنه والعائد بعد شتات وهجاج، حزنت اذ رأيت النخيل، ما من شئ من الموجودات يقوى على الحنين إلى الحاضر كشجر النخيل»[1].

وانطلاقا من نظرية التجلى أو توالد الافكار بعضها من بعض بدون ضابط، ترتبط صورة الاب بالمكان وبالاشياء فتضفى على قرية جهينة بأكملها وعلى الطبيعة فيها صفة روحانية فتهيج بذلك الشوق إلى الماضى وطلب الارتباط بالجذور والاصل. وهكذا يكتمل هذا العامل الحافز على التجلى والتذكر، ويعاضده فى كل ذلك الخوف من النسيان والخيانة لان النسيان هو الموت الحقيقى لأنه انقطاع عن الماضى ولانه كذلك يعمق الشعور بالذنب «تذكرت صديقا قديما يكبرنى سنا وكنت ملوعا مغموسا فى حزن طرى كالقار الساخن السائل، قال صاحبى أنت فى حاجة إلى عام كى تنسى، لم أدر، استنكرت ما سمعت تساءلت بينى وبين نفسى، كيف يخطر لى أننى سأنس ذات يوم وان بدا بعيدا وكأنه انتبه لى وخمن ما جال بخاطرى فقال مواسيا كل الاشياء تولد صغيرة وتكبر عدا الحزن فأنه يولد كبيرا ثم يصغر، ضقت بقوله هذا وضقت بتذكرى له فى موقفى»[2].

ولذلك ينفتح الباب على الماضى من أجل استعادة زمن لن تقوى الذاكرة على استبقائه إلا بالحنين وتغذيته أى بتجل يعيد تركيب الماضى من جديد ليعيشه الكاتب الذى ألهته الأيام والمشاغل عن أن يحياه بعمق «ضيعت زمنى معك دعنى أصحبك الآن»[3].

من هنا اذن ينطلق فعل التجلى المطالب برؤية الماضى فيعاد تركيب سيرة الاب ويخضع هذا التركيب فى جملته كما ذكرنا إلى مبدأ كسر وبلبلة زمن الحكاية ثم أنه من جهة أخرى يلتجئ إلى تداخل عنصرين متعاضدين هما:

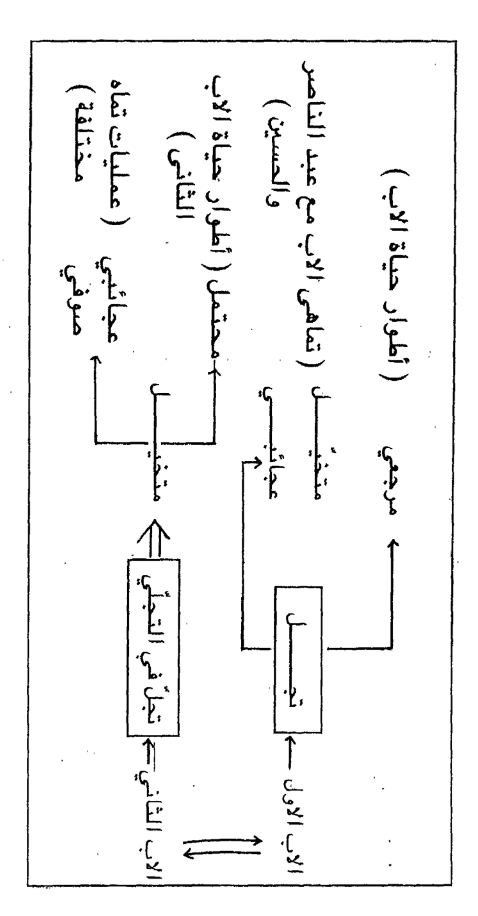
- حياة الاب «الحقيقى» التى رغم تغذيتها بعناصر متخيلة عجائبية تظل بشكل

---

(١) المصدر السابق: ص٥٥.

(٢) كتاب التجليات: (السفر الأول) ص١٧٩.

(٣) المصدر السابق: ص١٥٥.



وسنعيد ترتيب هاتين القصتين لا بحسب ظهورهما فى النص المحكى بل بحسب تواتر تقلباتهما فى زمن الحكاية.

عام وفية لنوع من المرجعية القائمة خارج النص وتمثلها أطوار حياة الأب الحقيقية، وقصة ثانية هى نوع من التجلى فى التجلى وتتمثل فى حكاية خيالية مختلفة عن صورة ثانية للاب يأتى بها السارد خدمة للغرض العام للتجلى وهو تمجيد الماضى وتوطيد العلاقة به (كما سنرى ذلك بالتفصيل).

معنى ذلك أننا أمام قصتين وهذا جدول يرسم البنية العامة لتجلى الاب بفرعيها:

سنعيد ترتيب هاتين القصتين لا بحسب ظهورهما فى النص المحكى بل بحسب تواتر تقلباتهما فى زمن الحكاية.

- قصة الاب الأول:

يخضع كتاب التجليات من حيث هو سيرة ذاتية إلى نوع من البداية التقليدية: الانطلاق من البداية من الاصل (وهذا مقابل للطفولة فى السيرة الذاتية الغربية) والبحث عن الجذور داخل زمن عربى تقض مضاجعه أزمة الهوية من أنا؟ ومن أين جئت؟.

فيبدأ السارد «بلحظات الميلاد» بكل مداليلها التى سوف نراها «أمسكت بيده ذات الطل والندى قلت أنى مسلم اليك ذاتى، لكننى تواق إلى لحظات الميلاد»[1].

ويسلك السرد فى استرجاعه للحظة ميلاد الاب مسلك قصة مقلوبة هنا أيضا. فيبدأ السارد بوصفه لولادة ابنه. انه صورة لجده وهكذا يبدو وجه الاب منذ الوهلة الأولى متواصلا عبر أبنائه وأحفاده، فلا ينقطع بذلك اسمه ولا ينقطع أيضا الانتماء إلى الاصل والجذر «أرى عينى تحدقان إلى ابنى المولود مستطيل الرأس، مغمض العينين، رأيت لحظة المواجهة بينى وبين ابنى، راعنى أنه يشبه أبى شبها شديدا حتى

(١) كتاب التجليات (السفر الأول) ص ٥٢.

لكأنه نموذج مصغر لوجهه»[1].

ثم يرى السارد كوكبة من الولادات. فيتماهى السارد لذلك مع أبيه وابنه معا اذ أنهم يولدون، فى نفس اللحظة أنهم بصر واحد وعقل واحد فتتوحد الاصول والفروع فى حيز عجائبى هو زمن التجلى فيتم الاجتماع بعد الفرقة.

ولتنشيط عالم المتخيل وكسر مرجعية السيرة الذاتية يجعل السارد مكان الولادة يوحد بين الحفيد وجده اذ ان الحفيد يولد فى نفس المكان الذى أوى إليه الجد فى رحلته من القرية إلى القاهرة فيلتقى الحفيد بالجد بالرغم من البعد الزمنى الذى يفصل بينهما «... ذات الحجر الذى حدثنى من موضعه فى جدار المستشفى الذى ولد فيه ابنى، تجليت داخل التجلى بينما الحجر يكرر برتابة، توسدنى أبوك توسدنى»[2].

ويرفق السارد هذه الولادات بكوكبة ثانية من الولادات بقصد خلق هذا التواصل العائلى والحضارى الذى ينشده من خلال رؤية الماضى، ثم يقارن بين المدى الفاصل بين كل ولادة فيجعل هذه الولادات تتقارب في زهنه وذهن القارئ رغم التباعد الزمنى فتتجاور كلها وتوحى بهذا التقارب الفكرى والوجدانى والسياسى الذى يربط بين السارد وأهم منابع الماضى التى يستلهمها ويطلب عودتها «ما بين مجئ ابنى إلى الدنيا وبين ميلاد شفيعى ودليلى الحسين اثنان وتسعون وثلاثمائة وألف سنة هجرية وما بين مجيئه وميلاد جمال عبد الناصر ثمانية وخمسون سنة ميلادية وما بين مجيئه وميلاد أبى مقدار لا أعلمه من السنين والشهور والأيام»[3].

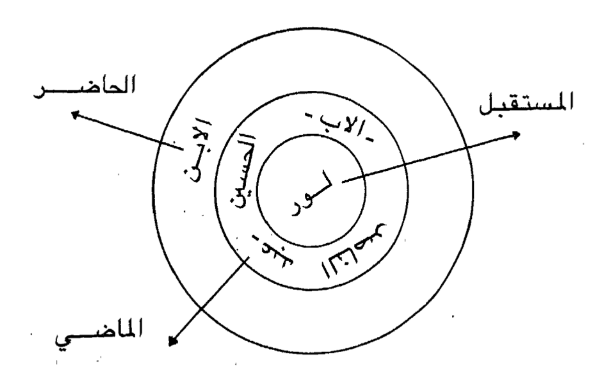
ولتكتمل كل أبعاد الزمن داخل حيز التجلى الخاص يورد الكاتب فى شكل «سابقة» ميلاد لور وهى البنت التى سوف يكون لها وجود مستقبلى فى حياة السارد الصوفية المتخيلة (سوف نتعرض إلى قصة لور هذه فى تجلى الاب الثانى) وهكذا تتحد الموجودات والازمان فى لحظة الولادة توحد بينها ذات البطل المغتوب الباحث عن أصله أى أنها أزمان متفرعة عن الحاضر الذى انطلق بولادة الابن مما استدعى كوكبة الولادات التى دكرناها. ويمكن رسم تداخل الابعاد الثلاثة للزمن بهذه الطريقة:

---

(١) المصدر السابق ص٦٥.

(٢) المصدر السابق ص٦٧.

(٣) المصدر السابق ص٦٤ - ٦٥.



وحين تكتمل لحظة الولادة تدخل النص مجموعة من المقاطع السردية المتابعة لمراحل حياة الاب وهى تخضع بشكل عام إلى تراتبية متقطعة اذ يفصل بينها مقاطع سردية من تجلى عبد الناصر وتجلى الحسين أو مجموعة من النصوص تمثل لحظات يتوقف فيها السارد ليترك المجال إلى مواقف متنوعة وجدانية وفلسفية وايديولوجية. وتبدأ هذه المقاطع المتعلقة بسيرة الابد بعد لحظات من ولادته وأمه تهدهده وتلاعبه وتناغيه ثم تتتابع صور من طفولته الاولى. وهنا يتلون الحكى أيضا بجو من الاساطير الشعبية التى مازالت شائعة إلى حد اليوم حول اضرار العفاريت والارواح الخفية بالطفل الحديثى الولادة «رأيته مريضا أمه مهمومة تعلق إلى رقبته حجابا مثلثا، ترجو شيخ المسجد أن يقرا له وردا وأدعية، تطيل النظر إلى وجه أبى مخطوف اللون شاحب الرواء تخشى أن يكون الجن قد أبدلوه فى الليل عندما تركته وحيدا. أبدلوه بطفل عليل من عندهم وأضفوا عليه ملامح أبى»[1].

ثم تطغى هذه المسحة التاريخية على السرد فتقترح الجدة لجمة التى تجاوزت المائة سنة ونبتت لها أسنان خضراء وتزوجت من جنى مؤمن فى صباها على الام الخائفة على ابنها الذى أبدله الجن بآخر، حمل الوليد إلى ساقية مهجورة ووضعه بجوار بئرها الجافة لان القبر والاماكن المهجورة والخرابات هى فى الفكر الشعبى مواطن الجن والعفاريت فتحمله الام إلى هذه الخرابة ويراه السارد فى غربته تلك وهو

(١) المصدر السابق: ص٧٣-٧٤.

وليد فيعيش لحظة الماضى مقطوعة عن الحاضر فهو يخاف على أبيه وكأنه يجهل ما سيؤول إليه مصير الطفل، تمتلكه اللحظة المتجلاة فيصبح ابن زمان غير زمانه. ذلك يعنى أن التجلى يعطى لكل لحظة حرارتها التى تلغى معرفة ما أسفرت عنه من تطورات «خفت على أبى أن يأكله الذئب أو تختطفه بعض السيارة من الغجر الرحل الذين يعبرون القرى وعيونهم على الاطفال وما خف حمله»(٢).

وحين ينتهى هذا المقطع السردى تبدأ مجموعة من المقاطع الطويلة نسبيا وتكاد تكون نوعا من القصة المتكاملة داخل تجلى الاب ويمكن جمع كل المقاطع المرتبطة بهذه القصة وتلخيصها فى النقاط التالية:

- موت الجد من الاب.
- تيتم الاب وخوفه من عمه.
- طمع العم فى ميراث ابن أخيه.
- ادعاء العم بأن زوجة أخيه تجلب العار للقرية وتشكيكه فى شرعية ابنها.
- تعرض الاب فى صغره للظلم والقهر.
- العم يعد لقتل زوجة أخيه.
- مقتل الجدة واستقرار الخوف فى قلب الاب.
- خوف الاب بعد مقتل أمه من عمه، معاناته وغربته.
- إفلات الاب من القتل وتنبهه إلى الجريمة التى تعد له قبل تنفيذها.
- نخلة تنبت من بلحة أكلها الاب ورواها بدموع الغربة والطفولة البريئة.

وكما ذكرنا يستغل السارد هذه المقاطع السردية ليضمنها مجموعة من المواقف السياسية حول علائق الانتاج الاقطاعية وحول عصامية الاب باعتباره فلاحا ابن فلاح صعيدى يرمز إلى الطبقة الكادحة التى ظهر من أجلها جمال عبد الناصر وفق الملمح الاصلى للاطروحة السياسية العامة لكتاب التجليات (كما سنرى ذلك فى تجلى عبد الناصر)

---

(٢) المصدر السابق ص٧٤ (على ان جمال الغيطانى لا يحافظ على وجهة النظر المحدودة هذه فعلم السارد بالمستقبل يبدو فى بعض الاحيان لا يتجاوز علم الشخصية المتجلاة به: يخاف الابن على أبيه من الموت قبل أن ينجبه أبوه ومعنى ذلك أنه يعيش خوف أبيه وهو طفل (أو خوف الام على ابنها اذا اعتبرنا أن الطفل كان فى سن لا يفقه فيه معنى الخوف) ومن جهة اخرى يبدو السارد أكثر معرفة من الشخصية المتجلاة فالاب عندما يتجلى يبدو مقيدا فى معرفته بزمنه ولكن السارد لا يشاركه فى ذلك. فيعلمه مثلا أنه «جمال» الذى سينجبه فى المستقبل الذى هو حلقة من حلقات الماضى (المستقبل فى الماضى) يسأل الاب «جمال من؟ فأجيبه جمال الذى سينبت من صلبك ويكون ابنك (السفر الأول ص٧٨) وهذا التنويع فى وجهة النظر يبدو لنا غير قابل للتبرير فنيا وهو امر فى حاجة إلى دراسة خاصة

ولكنه يستغلها أيضا لربط بعض حلقات الماضى القريب والبعيد بعضها ببعض معتمدا فى ذلك على سيولة التجلى وسهولته فيربط بين خوف الاب من عمه وتنبئه بما يعد له من الشر وبين خوف الحسن والحسين من الذهاب إلى أمهما فى الليل الدامس حين أمرهما الرسول بالذهاب إليها وما تلا ذلك من تنبؤ الرسول بمقتل حفيديه «قال النجم القصى وصوته يسرى إلى عبر الكون الغريب أنه سمع رسول الله يبكى ويخاطب الحسين قائلا ستقتلك الفئة الباغية»[1] ويضيف إلى هذا تنبؤه هو بموت أبيه فى الليلة المذكورة حين كان مسافرا إلى فرنسا وتنبؤ والد محيى الدين بن عربى بموته قبل خمسة عشر يوما من وفاته.

وبذلك يستغل السارد مبدأ الكشف فى الفكر الصوفى لتقريب صورة أبيه من صورة الولى الذى يستمد معرفته من الحقيقة المحمدية بمعنى أنه يرث هذا الجانب الخاص من المعرفة الحدسية التى يختص بها الانبياء والاولياء لأن ادراك الولى أو الصوفى لحقيقة الوجود انما يستمد من الحقيقة الاصلية لكل الوجود ونعنى الحقيقة المحمدية السارية فى الوجود بأسره[2].

كما أنه يقرب صورة أبيه من صورة على بن أبى طالب الشهيد فأبوه أفلت من الموت ولكنه كان يمكن أن يقتل مثلما قتل على الذى طالب الحسين بعدم تعذيب قاتله فى حالة وفاته متأثرا بجرحه وفى ذلك تعبير عن رحمة لا حدود لها وقدرة لا متناهية على الغفران. ثم يقف السارد على قبر على حيث نبتت شجيرات كما نبتت نخلة من دمعتى الاب أيام معاناته وغربته بعد مقتل أمه «قالت النخلة المزهوة النضرة، لولا أبوك لما كنت ولما تمايل سعفى عند هبوب النسمات لما كان طرحى، واخصابى كدت أطلب بزوغ الدمعتين غير ان مفرج كروبى أمسك يدى مسكا هينا لينا حازما، قادنى فرأيت قبرا وحوله رمال صفراء... أشار قائلا هذا مثوى أبى أمير المؤمنين وتلك الشجيرات منا ونحن منها»[3].

ثم يقطع تجلى الحسين هذا الخط المتسلسل نسبيا لتجلى الاب ولكن سرعان ما تعود سيرة الاب من حيث انتهى بها المطاف فيصور السارد غربته ويتمه وهدوءه وصمته بل شعوره نتيجة كل ذلك بشئ من التفوق على أقرانه، وأمله فى مستقبل

(١) المصدر السابق: ص٨٣.

(٢) أنظر «فلسفة التأويل» ص٢٣٣.

(٣) كتاب التجليات (السفر الأول) ص١٠٥.

يجعله ذا شأن عظيم وحمله بالدخول إلى الازهر وبالدراسة به لكن هذه الاحلام يقابلها وضع مهين يعيشه الاب نتيجة فقده لابيه ولامه ونتيجة ظلم عمه اياه وخوفه منه. هذا الخوف الذى ظل كابوسا يرتاد أحلامه ويخنق أنفاسه.

هاهو يعمل سقاء «حدثتنى قطعة جلد قديمة، أصلها موضع من بطن ماعز أما الان فجزء من دلو جلدى معلق إلى بئر عتيقة قل عليها أقبال الشاربين، قالت أنها لامست ظهر أبى عندما كانت جزءا من قربة تمتلئ بالماء للظامئين»[1].

وهنا كذلك يستغل السارد الموقف لادراج جملة من الافكار الحارة حول رائحة العرق التى اشتمها فى ثياب أبيه وهو يعمل سقا وتلك التى تعود أن يشتمها (فى زمنه الدنيوى) فى حلته الصفراء «الكاكية» حين كان يعمل ساعيا فيندب حظه لانه نسى وهو شاب ورجل تلك الرائحة الخاصة التى وهنت فى ذاكرته مع الزمن لقلة عناقهما وندرته وتباعدهما. فيتمنى لو أنه يستطيع فى زمن التجلى أن يحمل القربة عن أبيه وأن يساعده على همه. ثم يراه فى أقاربه ثم يراه «يعمل فى ماكينة طحين يعبئ الاجولة بالدقيق»[2] وراعى غنم «يسوق قطيع ماعز يقوده باتجاه الترعة»[3] وعاملا فلاحيا «يجمع التبن ذا الرائحة العسلية»[4].

ويستغل السارد كل هذه المواقف التى تصور ترحاله وتنقله من عمل إلى عمل لتقريب صورته من صورة الحسين الغريب فى عصره، الراحل الى العراق. ويستخدم السارد هذا التقارب بين الاب الذى يداهمه فى كل لحظة الخوف من قاتل أمه وبين السحين الذى يتربص به الامويون ليجعل أباه باعتباره سقاء يشارك فى معركة كربلاء ويستغل هذه المشاركة الرمزية لربط الماضى القريب بالماضى البعيد اذ تتساند حلقات الماضى وترتبط فى ذهنه بعضها ببعض فى زمن عجائبى غريب يجمع جنبا إلى جنب كل الازمان الضائعة التى يبكى عليها السارد ويتحسر لفقدها فيعطى للماضى بفعل التجلى صورة الوحدة المتماسكة رغم التباعد وهكذا يتحول السقى إلى عمل مقدس يحمل مدلولا سحريا لأنه مقارمة لعطش قديم أصله زمن الحسين وعطش آل البيت في كربلاء «يبتعد أبى، وآه من البعد، ها هو بجوارى فى أرض لم

(١) المصدر السابق: ص١٣٠.

(٢) المصدر السابق: ص١٣٣.

(٣) المصدر السابق: الصفحة نفسها.

(٤) المصدر السابق: الصفحة نفسها.

يحدثنى عنها أبدا (كربلاء) يسرع فى اتجاه النهر ممسكا بقربة جلدية بنية اللون، عرفت أنها القربة التى كان يحملها فوق ظهره، أو بمعنى أدق وأوفى، القربة التى سيحملها فى صباه الاتى عندما سيعمل سقاء ينقل الماء إلى من سيأووله زمنا»[1].

ولكن هذا الظمأ هو أيضا بعض من الظمأ الذى يعيشه السارد بفعل اليتم والغربة فترتبط لحظة كربلاء بكل الظمأ والضنى التاريخيين اللذين عاشهما الانسان العربى ويعيشهما فى تاريخه الملئ بالنكبات والمصائب «وهذا أصعب أنواع الظمأ وأوعرها، لما وتدبب (كذا) فصار ذا ثلاث شعب تتوه فيها الخطى ويضل القطا فشعاب يؤدى إلى أبى وآخر يفضى إلى مولاى (الحسين) وثالث ينتهى عند من أحببتهم فى يوم عاشوراء هذا»[2].

وتقطع واقعة كربلاء مرة أخرى سيرة الاب لكن السارد يعود مرة أخرى إلى حياة والده فينقلنا إلى طور آخر من أطوار حياته. فيتابع رحيله من جهينة مسقط رأسه إلى القاهرة مع صاحب له اسمه الماخوت فى عربة موتى. يضطر الاب الغريب بين أهله إلى الهجرة هربا من الظلم والفاقة وبحثا عن الراحة والاطمئنان والعمل وهو فى كل ذلك يشبه الحسين المغترب الخارج من مكة إلى الكوفة بكل ما قاساه من ويلات قبل وصوله إلى العراق.

وحين يسافر السارد مع أبيه فى زمن التجلى يرى الدنيا بعينيه ويعيش معه لذات السفر القليلة ومتاعبه الكثيرة. وذلك أسعد اللحظات التى يعيشها فى تجليه حين يقضى على الفواصل الزمنية والوجدانية التى فرقت بينه وبين أبيه. فيكفر بذلك عن ذنب لامبالاة الماضى «فاذا كان التأثير حزنا حزنت حزنه واذا كان حنينا وهذا هو الغالب حننت حنينه واذا كان مرحا أو بهجة انتهجت مثله واذا نفس عن ضيقه بنطقه فجأة يا كريم يا حليم مدد يا حسين أو غنى فجأة أو ضرب ركبته بقبضة يده، كنت أفعل مثله»[3].

وهنا كذلك يستدرج هذا المقطع مجموعة من المواقف التمجيدية للأب فيصور السارد رحمته بصاحبه الماخوت وخوفه عليه حال وصولهما إلى القاهرة ثم اضطراره إلى مفارقته حين طلب منه الماخوت أن يفترقا يوما أو يومين لأنه يعرف تاجر سمك

(١) المصدر السابق: ص١٨٣.

(٢) المصدر السابق: ص١٨٤.

(٣) المصدر السابق: ص٢٤٠.

سيؤويه ولذلك لن يستطيع أن يصطحبه معه إلى منزل هذا التاجر حتى لايقول أنه لم يكتف بنفسه وأنما جاء معه بشخص آخر وهنا يتمنى الاب لصديقه السلامة ويوصيه بنفسه خيرا وهو المحتاج إلى من يوصيه بنفسه وهنا يبين السارد ضمنيا التناقض بين وفاء الاب لصاحبه «قلت له ان اللقمة لو عزت فسأحرمها على فمي وأعطيهما لك وأن الهدمة لو ضاقت سأخلعها عن جسمي وأغطيك بها قلت له من خلقنا لن ينسانا»[1].

وقلة وفاء الصاحب الذي وعد رفيقه بلقاء قريب ثم غاب نهائيا ليثرى بعد ذلك وبشكل سريع فتنقطع الصلة بينه وبين ابن بلده نهائيا. في حين ظل الاب وفيا لوضعه الطبقي يأبى الاثراء السريع الفاحش القائم على استغلال الناس والتمعش من فقرهم وحاجتهم ومن هنا يعود السارد إلى قصة أبيه فينبش في أحلام النازح الجديد فاذا هي أحلام صغيرة انسانية رقيقة «آخر صور ترد عليه قبل نومه قبل انحلال يقظته رؤى قوامها بيت فيه امرأة وأطفال وباب يغلق عليهم»[2] ثم تتوارد بعد ذلك في شكل متقطع صور متداخلة من حياة الاب في القاهرة وعمله بفرن وهنا يتماهى السارد مع أبيه فيحس أحاسيسه ويرى حلمه الذي رافقه طوال صباه وهو الدخول إلى الازهر. ثم يلجأ بعد ذلك إلى دمج تجلي الاب في عبد الناصر فيؤوي الاب عبد الناصر الهارب من محاصريه (كما سنرى) وبذلك تتشابك في عناق غريب الشخصيات والازمان: الحاضر ويمثله السارد من خلال التماهي مع أبيه والماضي ورمزه الاب العامل الكادح، والمستقبل المتخيل وقوامه عودة عبد الناصر المهدي المنتظر. ثم تتوالى مجموعة من الوحدات تصور اقامة الاب في أحياء مختلفة من أحياء القاهرة بكل ما عاناه من فقر وحاجة وجوع وظمأ إلى المعرفة، ومغادرته لعمله بالفرن بعد دسيسة حبك خيوطها العم الذي ظل يتابع الفتى النازح ويكن له الحقد ويضمر له السوء وتروى قصة هذه الدسيسة مبثوثة ضمن أزمان مختلفة تتراوح بين زمن الكوفة سنة ٦٠ هجريا وزمن ما بعد «الناصرية». فتدخل محنة الاب ضمن أطر تاريخية مختلفة يوحد بينها زمن الخيانة. فالأب ضحية وعبد الناصر والحسين أيضا. وهنا يرحل الاب أيضا إلى زمن الحسين فيتحول إلى داع من دعاة الاخذ بالثأر بعد مقتل الحسين فيقود ثورة «التوابين» (سنرى بعض تفاصيل هذه الثورة

(١) المصدر السابق: ص٢٢٦ (هنا يتماهى السارد مع أبيه فيتكلم باسمه).

(٢) المصدر السابق: ص٢٤٤.

فى تجلى الحسين) سنة ٦٥ للهجرة. فينشط الوالد عامل الشعور بالذنب لدى أنصار «صريع كربلاء» الذين تخلوا عن قائدهم وتركوه يقتل فيجعل من هذا الشعور بالذنب لدى القوم سلاحا للمواجهة فيربط السارد من خلال هذا الموقف بين الماضى القريب والماضى البعيد والحاضر اذ لا يمكن مواجهة الحاضر إلا بفعل ما كان يجب فعله أى مناصرة الحسين ميتا حينما لم ينتصر له حيا. وحين يقترح بعض أنصار الحسين قتل أنفسهم بايعاز من الاب قتلا تكفيريا لدفن الشعور بالذنب هذا الاقتراح يتحول فعليا إلى وجدان جماعى يبحث من خلال الحرب عن غسل لآثار الماضى لاحيائه جديدا بعد تنقيته من كل الشوائب التى عكرت مساره. معنى ذلك أن مشروع الكتابة يتحول هنا إلى دعوة إلى انتحار منظم يتلف الحاضر (حاضر كربلاء أو حاضر مصر بعد عبد الناصر) من أجل الماضى وقد تحول هذا الماضى إلى زمن مطلق يجمع بين كل الرموز الوجدانية لكتاب التجليات (الاب - عبد الناصر - الحسين) ويحتوى داخله كل الممكنات لان انسداد الافق يستدعى بالضرورة عملية نكوصية تبحث فى الماضى عن توازن ممكن فى زمن فجع فيه السارد فى كل آماله. وهنا يعظم الشعور بالذنب لدى الكاتب نفسه وكأنه يستعيد بذلك بعضا من ندم تاريخى متجذر فى عمق الوجدان: ندم على التخلى عن الحسين وندم على أهمال الأب فى حياته وندم على عدم معرفة قيمة عبد الناصر أيام حكمه «عندئذ أمطرنى الندم بوابلة وبلغ من شدته أنه صرعنى، وبعد حين لم أدر مقداره أفقت ولكن بدأ ندمى من جديد من نفس اللحظة. التى أدركت فيها خطئى وجرمى وتقصيرى»[1] وعندها يطلب من الحسين مولاه وشيخه فى الطريق أن يخفف عنه عذاباته فيخرج الحسين من ثنايا جبته نصلا أبيض حاميا ويمسك بشعر رأس السارد ويشهر النصل ويهوى به ليفصل رأسه عن جسده فصار ينظر إلى جثة نفسه بلا رأس. وهكذا يغرق النص بشكل نهائى فى عالم «عجيب» ليبحث من خلال هذا العالم عن مداليل رمزية تعاضد المعنى العام للتجلى. ففى قطع الرأس بعض تكفير عن الذنب (أليست هذه وظيفة الرحلة بميثاقها وصعوباتها) ولكن فيه خاصة تماه مع رموز الماضى يمكن السارد من أن يعيش بعض صور الماضى البعيد (قتل الحسين وفصل رأسه عن جسده) وبعض صور الماضى القريب. ففى غربة رأس السارد عن جسده بعض من غربة الاب الذى انقطع عن أهله وقريته وانفصل عن جذوره وبعض من

(١) كتاب التجليات: (السفر الأول) ص٢٦٤.

غربة عبد الناصر الذى تنكر له أقرب الأقربون إليه خلفه «الجلف القاسى» وسوف نتابع ما تبقى من قصة التجلى فى السفر الأول والسفر الثانى من خلال سرد هذا الرأس المقطوع الذى انفصل عن جذعه.

ويواصل هذا الرأس قصة الأب فيصفه وهو يئن تحت ثقل أوجاعه وهو الغريب فى القاهرة، العاطل عن العمل. وينغلق السفر الأول من كتاب التجليات على مشهد الأب الذى يبحث عن عمل ومشهد السارد الذى رحل إلى زمن أبيه فكتب له هو نفسه مطلب شغل فى احدى الوزارات. ويلاقى المطلب القبول فيعمل الأب «عتالا» ويتماهى الأبن مع أبيه فيحمل بعض من أتعابه ثم يأتى المشهد الاخير وهو عودة الأب إلى القرية أول مرة بعد نزوحه استعدادا للزواج.

ويواصل السفر الثانى حكاية تجلى الأب فتتوقف بشكل شبه نهائى الوحدات الخاصة المرتبطة بتجلى الحسين وعبد الناصر لتستقر سيرة الأب ومعه الام وصور من حياة الكاتب الشخصية فى قلب التجلى ويمثل الجانب المرجعى فى السيرة الذاتية أهم ملمح من ملامح قصة الأب فى السفر الثانى. ويمكن تلخيص الوحدات السردية المرتبطة بهذه القصة فى النقاط التالية مرتبة قدر الأمكان بحسب نظامها الكرونولوجى:

- الأب يضطر إلى تأخير زواجه مرة بعد أخرى لأن وضعه المادى لا يسمح له بكراء غرفة تليق بالحياة الزوجية.
- يحتد الخال لأن الأب، الخطيب أحمد الغيطانى لم يحسم أمر زواجه من الفتاة

(١) الفلكلور والاساطير العربية ص١١٧.

(٢) المرجع السابق: الصفحة نفسها (ويقول محمد عبد السلام فى كتابه (Le thème de la mort) «ان مدلول الدهر فى الجاهلية مدلول معقد وأما المعنى الاصلى للكلمة فيبدو أنه الزمن، وخاصة الزمن الممتد بلا نهاية، ولكن لابد من التأكيد هنا أنه بالنسبة إلى العرب القدامى لم يكن الزمن مجرد بعد، أنه أيضا، بل خاصة قوة تحرك الكون وتهيمن عليه، أنه حيوية فعالة» (ص٦٩) ولقد كان الشعراء العرب الجاهليون حسب محمد عبد السلام، دائما «يؤكدون على الاختيار المتعمد للموت وهو ينهال على ذويهم ويفضل اختيار ضحاياه من بين أفضل أبناء القبيلة» (الصفحة نفسها».

(٣) يبدو الغيطانى مهووساً بفكرة الزمن وهو ما صرح به فى مناسبات عديدة يقول مثلا «ثم سبب آخر (من أسباب خلقه لاشكال فنية للرواية تستمد عناصرها من التراث العربى) وهو احساسى القوى بالزمن، هذه القوة التى لاراد لها، الزمن فى صيرورته المخيفة واستمراريته وسيولته التى لا تتجمد أبدا، كان احساسى بالزمن هو أساس مفهومى للتاريخ «جمال الغيطانى» بعض مكونات عالمى الروائى» «الرواية العربية واقع وآفاق» ص٣٢٥.

التى تنتظر ذلك والتى تعانى من نظرات صديقاتها وقد جاوزت السن الذى تتزوج فيه البنات فى الصعيد.

- زواج الأم ورحيلها من القرية إلى القاهرة.
- وحشة الأم بعد الرحيل ومعاناتها من الفقر والحاجة.
- السكن عند أحد الاقارب لأن الأب لم يجد مسكنا.
- ضيق الأم وغربتها فى بيت صديق زوجها.
- انتقال الاسرة إلى بيت هو بيتها بعد ضنك ومقاومة لاتعاب العيش فى المدينة.
- زيارة الأم للقرية لأول مرة بعد زواجها وتغامز صاحباتها عليها بسبب هزالها وضعفها.
- موت الأخ محمد وقصة هذا الموت.
- ميلاد الأخ الاصغر الثاني: الفقر والانتقال من مسكن إلى مسكن.

وتنتهى سيرة الأب إلى النقطة التى ابتدأت منها. وحين تقترب الحكاية من نهايتها يدرك الأب قرب أجله كما أدرك أبو محيى الدين اقتراب الموت منه، ثم نصل إلى لحظة موت الأب فيرى السارد الموقف الذى سافر من أجله وفى ذلك نوع من الراحة ولكن فيه تأجيجا للحزن والضنى غير أن الحزن مطلوب. فالحزن إستمرار للذكرى وطرد للنسيان.

على أن كامل هذه المواقف من سيرة الأب تتغذى فى كل مراحلها بنزعة تمجيدية تصل ذروتها فى القسم الثانى من هذه السيرة. وتؤكد هذه النزعة على نضال الأب وعمله من أجل أبنائه وكأنه الطبيعة فى قوتها وعنفها وصلابتها وتؤكد كذلك على وفائه لاصحابه ولمن عرفهم وهى خصلة نوه بها الكاتب واعتبرها من المكونات الأصلية والاساسية لشخصية الأب: وهذا مثال لابوته المفعمة بالتضحية والايثار «أرى نفسى طفلا ابن عامين، تطلعت إلى بفضولى الذى لا تخف حدته كلما واجهت صورتى هاهو ذا أبى يغدق نظره الحنون على» لو بارك ربى فيه فسأعلمه ولن يعرف مرارة الحاجة أبدا «وقد صدق أبى فى عزمه وأوفى بما قطعه وما وهن عنده من حق نفسه لم يهن قط بالنسبة لى، ليس أنا فقط وإنما سائر أخوتى، كذ وشقى وتحمل ما تحمل وناء بالهموم الثقال ولم يفرط ولم يلن»[1] وهذا تأكيد من السارد على وفائه لاصحابه ولمن عرفهم «تأسف أبى عليه (صديق له من سكان حى الحسين) لان الراحل لم

---

(١) كتاب التجليات: (السفر الثانى) ص١٢٧.

يذكره أحد ولم يذهب إلى أولاده أحد ولم ينتبه إلى غيابه أحد، صار يمضى إلى عائلته يقدم إلى الاولاد بعض ما يفيض عن الحاجة أو يقتصده وهذا أدق من حيث المعنى لأن أبى عاش جل عمره لا يفيض عن حاجته شئ»[1].

وهو بالاضافة إلى ذلك يتضامن مع من تتغير به الحال وينال منه الزمن فهو وفى لا يخون ولا ينسى ولاينقلب على الناس حين يضعفون أو يسقطون كما أنه وفى لقريته ولاصله ولجذوره الريفية رغم الالام التى عاناها فى القرية، معترف بالجميل لبعض الذين أعانوه هناك قبل تزوجه «يسافر فى فيض من حنينه وحزنه وفرحه فحنينه إلى الأرض التى رآها أول ما لامس، حتى أيام الشقاء تبدو عزيزة لأنها ماض يستعصى نيله، صحيح أنه ماض عاناه ويخشاه لكنه الأن منه بمأمن أما حزنه فلاضطراره إلى مفارقة هذه الديار... كذلك فراقه لتلك النخلات والمنحنيات ورائحة الماء فى قواديس السواقى ورائحة الطحين الطازج ورائحة الخبيز وعندما أطلعت على ذلك علمت أن هذا كله صار عندى. أما فرحه فلرجوعه أياما معدودات وهذا يجسد أمله الذى لم يهن أن يرجع يوما إلى جهينة فيستقر وينعم بالعيش»[2].

وهو وفى للحسين لايقبل السكن إلا قرب ضريحه «فى أوائل الحرب عام أربعين أو واحد وأربعين لا يذكر تماما قال له الحاج عبده مدير فندق الكلوب العصرى ادفع جنيها يا أحمد واشتر ألف متر من أرض الدراسة، ضحك يومها قال أهذا معقول حتى لو معى جنيه أرميه فى الجبل ثم لماذا أبتعد عن الحسين هذا البعد كله»[3].

وهو وفى لعبد الناصر حتى فى «زمن المحنة» زمن «الجلف الجافى» «ما لم يقله أبى لى، ما لم يصرح به أيضا إلى غيرى أنه اعتاد زيارة الفقيد الغالى والترحم عليه ولم ينقطع حتى فى سنوات المحنة والشدة التى تمكن فيها الجلف من قدرات هذا البلد الامين، هذا لم يعلنه أبى لى، بورك الوفى حافظ الجميل»[4].

وهذه النزعة التمجيدية ترفع الأب عموما إلى مصاف الأولياء والقديسين مما يجعل كتاب التجليات يقترب من هذا الجنس الادبى الدينى المعروف

(١) المصدر السابق: ص٨ - ٩.

(٢) المصدر السابق: ص٥٤ - ٥٥.

(٣) المصدر السابق: ص٢٠٤.

(٤) المصدر السابق: ص١٧١.

بالهاجيوغرافيا[1] ومما يؤكد على هذا الجانب تصوير السارد لموكب دفن الأب وهو موكب يشارك فيه الفقراء المتصوفة يقودهم شيخهم محيى الدين بن عربى وبعض من كانوا مع الحسين فى كربلاء وجمال عبد الناصر وقد تحولوا كلهم إلى رموز للقداسة والشهادة آراه يقف (ابن عربى) فى المسافة التى تفصل المصلين عن النعش، هم لا يرونه، أشهد جميعا يحيط به يرتدون الثياب البيض التى لم تعرفها أبرة خياط، أعرف منهم جمال عبد الناصر والحر الرياحى من قاتل مع سيدى الحسين، وهذه مسألة دقيقة عظيمة فى طريق أهل الله ما تحصل إلا لافراد يعز وجودهم كلهم أطرقوا خاشعين «والضحى والليل اذا سجى...»[2].

قصة الأب الثانى:

يشير السارد منذ الاستهلال إلى قصة الأب الثانى أو بالأحرى إلى شخصية من شخصيات هذه القصة المتفرعة عن قصة الأب الأول وهذه الشخصية هى الفتاة لور. وتأتى هذه الاشارة فى شكل نبأ annonce(فى مصطلح جيرار جينات) فى «تجليات الميلاد» بالسفر الأول «رأيت لحظة اخصاب بويضة داخل رحم امرأة فى مدينة شهباء مبانيها بيضاء فى أقصى اقليم الشام وأيت النطفة ثم العلقة ثم الجنين فى أطوار ورأيت الأب يقول بعد الولادة بدقائق سموها لور، التفت إلى وليى ومرشدى متعجبا أجابنى باختصار سيكون لك شأن معها فى التجليات المستقبلية»[3].

ووضع الغيطانى اللبنة الأولى لهذه القصة منذ الاستهلال تقريبا يدل على بحثه عن نوع من تماسك هندسة الكتابة السردية لديه فلاشك أن هذا النبأ البعيد المسافة عن دخول شخصيات قصة الأب الثانى ركح الأحداث «تبدو وظيفته اعطاء تبرير احتياطى لأحداث قد يبدو حضورها شيئا مفاجئا ومجانيا»[4].

---

(١) الهاجيوغرافيا «أثر حول الاشياء المقدسة أو غالبا علم يهتم بسرد أطوار حياة القديسين. والهاجيوغرافيا كانت فى القرون الوسطى فى أوروبا لا تعنى إلا بتعليم الاتباع الأوفياء، ولكنها أصبحت منذ عصر النهضة فرعا من التاريخ الدينى. والكتابات حول حياة القديسين تجد جذورها فى العلاقات القديمة المعروفة تحت أسم «مآثر الشهداء».

Grand Larousse Enoyolopédique: Librairie Larousse. Paris 1962. Tome 5. P: 751.

(٢) كتاب التجليات (السفر الثانى) ص ٢٢٢

(٣) كتاب التجليات (السفر الأول) ص ٦٩

(4) Eigures III P. 112.

أما منطلق هذه الحكاية فليس مختلفا فى قصده العام عن قصده قطع الرأس ومسألة الشعور بالذنب. فجهل الابن لأبيه فى حياته الدينيوية بل تنكره له وخجله من واقع الأسرة الاجتماعى المتسم بالفقر والحاجة هو السبب الأصلى لاحتلاق هذه القصة. وقد أكدنا عدة مرات على أن هذه العقدة تمثل دافعا أصليا من دوافع استدعاء الماضى وتصوره وهو تصور ينبنى على علاقة بما مضى، تسيطر عليها ارادة تجاوز الأخطاء والتخلص من آلام الشعور بالذنب.

تساؤل طالما راودك.

بوغت، شيخى الأكبر[1] يصغى إلى سريرته، يبتسم له ابتسامة لم ترحنى.

يقول لى قبل أن أنطلق «بل تمنيت».

- تألمت، قال بتأن بالغ.
- بلى وددت أبا غيره.
- هذا بعيد عنى...
- وكنت تخجل من التصريح بوظيفته وعمله كساع.

أسبلت جفنى كبديل لأطراف رأسى.

- كان ذلك فى زمن جاهليتى قبل هدايتى وانحيازى إلى الفقراء أمثالى ومحاولتى تبديد الظروف المؤدية بهذا إلى فقر وذلك إلى ثراء[2] وللتخلص من هذه «الجاهلية» نهائيا يلجأ السارد إلى تصور ماض متخيل بديل، غايته من ذلك بيان مزايا الماضى «المرجعى» وربط علاقة وجدانية أعمق بالزمن الذى مضى والذى تنكر له السارد حين كان حاضرا. فالقصد من المقارنة يبدو منذ الوهلة الأولى اظهار أفضل الماضيين المرجعى والمتخيل وتمجيد المرجعى وبيان مزاياه التى لم تدرك فى وقتها.

ستلقى ماكنت ستصير إليه لو أن ذراتك المكونة لوجودك افترقت وضلت وما سعت.

وأبى...

أيهما.

---

(١) يعوض الشيخ الأكبر فى السفر الثانى من كتاب التجليات الحسين فيصبح هو مرشد المسافر فى معراجه الصوفى.

(٢) المصدر السابق: (السفر الثانى) ص٢٥.

أبى الذى من أجله خرجت، من أجله جئت إلى الديوان.
يبتسم، لكنها ابتسامة تقضقض سكينتى.
أتذكره؟
أتوجع.
- مولاى لست بضنين.
يملس شعرى.
- ارحل»[1].

هذه اذن بداية الرحلة المتحيلة العجائبية ومنطلقها كما نلاحظ بداية السفر الثانى. وهى وان كانت تمثل قصة مستقلة بذاتها فى عالم التجلى (فهى كما ذكرنا تجل في التجلى) إلا أنها تتداخل مع قصة الأب الأول فأطوارها تتراوح مع أطوار القصة المرجعية لوحة بلوحة. وهو بناء يخدم بشكل عام مبدأ المقارنة التى تتخذ شكل مفاضلة ثم أنها تخفف من وجهة نظر شكلية من طغيان السيرة الذاتية بجانبها المرجعى (بعد توقف سرد أطوار حياتى الحسين وعبد الناصر وعمليات التماهى العجيبة بين الأب وبينهما) وتغذى متن الحكاية بعوالم متخيلة عجائبية تجعل كتاب التجليات وفيا لمظهره العام وهو المظهر الصوفى «العجيب» ولبنيته التى يطغى عليها مبدأ الكسر والاتلاف والانتقال من طور إلى طور ومن لحظة إلى لحظة.

وتقوم هذه القصة الثانية على تماهى السارد مع شاب مصرى مهاجر إلى فرنسا أى يتماهى السارد مع صورة له بديلة أو متوهمة أى مع ظله وفكرته، مع برزخه حسب المصطلح الصوفى والبرزخ عالم المعقولات أو المعانى وبذلك يظل هو واعيا بفكرته وبظله دون أن يراه ظله أو يعيه لأنه لايتجاوز واقع الفكرة التى لا وجود لها مستقل. فالظل لايرى أصله. والواحد (تماهى السارد مع ظله) هو فى الأصل اثنان: الخالق والمخلوق، غير أن الخالق يدرك ماهية المخلوق ولا يدرك المخلوق ماهية الخالق وان توحد به وتماهى معه «غير أن ثمة كرامة خصصت بها وهى احتفاظى بحياتى الأولى فى أصل وعيى. أما هذا الفتى فلن يعى. ذلك أن الكرامة خصت وجودى القديم... مضيت أتعقب ظلى وأثرى حتى حللت به فأصبح البصر واحدا وان بقيت أنا أنا وهو، هو مرج البحرين يلتقيان بينهما برزخ لايبغيان»[2].

وبقصد ايجاد المبررات الكافية لهذا التماهى يلجأ السارد إلى خلق صلات عميقة

(١) المصدر السابق: ص٢٦.

(٢) المصدر السابق ص٣٧ (يستند جمال الغيطانى فى مفهوم البرزخ أو الخيال إلى فلسفة ابن عربى فالخيال عند ابن عربى «هو الفاصل بين الذات الالهية والعالم فهو بذلك يؤكد التمايز والثنائية وهو من جانب آخر يتوسط بينهما بذاته ويلتقى بكل منهما بذاته فيوحد بينهما» «فلسفة التأويل» ص٥٢.

بين الصورة الأصلية والصورة الظل أو البديل فتتوطد العلاقة بين الصورتين وتمتد بينهما جسور اللقاء. فلديهما نفس الحنين إلى الأهل والبلد والماضى فالصورة الأصلية أو الذات الخالقة تستفيد من التماهى فيتعاظم لديها حنينها الأول إلى الماضى باعتباره انقطاعا زمنيا وقد انضاف إليه عامل الغربة باعتباره انقطاعا مضاعفا، زمانيا ومكانيا «شعرت بملمس ملابسه على جسده الذى هو جسدى وبرودة الهواء تلفح وجهه الذى هو وجهى، ومسنى حزنه فصار حزنى وهنا دخل عليه حنينى إلى موطنى فأينع حنينه ونما، إلى بيت قديم يقع فى نفس المدينة التى أحببتها وضقت بها أحيانا ضيق الحبيب من حبيبه، قاهرتى»[١].

هكذا تجتمع الغربتين (غربة فى المكان، وغربة فى الزمان) فى غربة واحدة تعزز الحنين وتغذيه وتضفى على الماضى مسحة مقدسة تلغى الحاضر والمستقبل.

«اذن أنا أجنبى وهذا أغرب ما صادفنى، أن أصير أجنبيا، أنا الذى قضيت أصل وجودى أأتنس بالوطن»[٢].

ويمكن تلخيص عناصر هذا الخلق الثانى فى النقاط التالية:

- الأب كاتب مصرى فر من سطوة القهر الساداتى.
- الأب ينقطع عن الكتابة ويجف معين الهامه.
- صورة الأم الثانية: الارهاق والتعب والكد اليومى من أجل لقمة العيش والخوف من المستقبل.
- ماضى الأم الثانية: المشقة والتعب والسفر والغربة.
- صورة حياة الأسرة الثانية: تعب وضنى.
- علاقة الأب بالأم البديلين: عقم وبرودة وضيق وانفصام.
- الغربة ومغادرة مصر يتصلان بمعنى العقم، ينقطع الحب والخلق فى باريس ويستفز زمن الجدب والتآكل.
- قصة لور التى يعشقها الفتى المصرى والذى يتماهى معه السارد.
- تماهى السارد (تماه فى التماهى) مع لور باعبتارها ذاته التى يعشقها.
- فساد العلاقة مع لور بسبب الأب الذى يقف حاجزا بين لور والسارد[٣].

اذن نحن أمام مفاضلة يمكن أن نجمع عناصرها فى الجدول التالى:

---

(١) المصدر السابق ص٣٧ - ٣٨.

(٢) المصدر السابق ص٣٨ يذكرنا هذا القول «بمدى خوف المصرى القديم الدائم من أخطار البلاد الأجنبية (الفلكلور والأساطير العربية ص١٦٢).

(٣) يبدو أن هناك شيئا غريبا يصعب التصريح به هو سبب وقوف الأب حاجزا بين ابنه ولور. ويبدو السارد مترددا فى التصريح بهذا السبب ولكنه لايقول شيئا حول هذا الأمر ويبقى السبب مستترا والتفسير نوعا من التأويل الصعب بل المستحيل.

الأب الأول	القيمة	الأب الثانى	القيمة
ساع	-	كاتب	-
أمى	-	مثقف	-
مستقر بوطنه وفى لقريته وللحسين	+	مهاجر، فار	-
مطمئن رغم فقره قانع بوضعه	+	مضطرب، قلق رغم حاله الميسور	-
يعمل، يشقى من أجل أبنائه	+	منقطع عن الخلق يعيش من عمل زوجته (الأم)	-
رحيم بزوجته وفى لها	+	كاره لها، مفارق لها جسديا	-
اجتماعى شمل أسرته	+	تفرق شمل أسرته	-
الامل فى المستقبل والحلم بالرجوع إلى القرية	+	خوف من المستقبل ومن الرجوع إلى مصر	-
يحب ابنه جمال ويضحى من أجله	+	يفرق بينه وبين لور	-
حياته سعادة لجمال	+	حياته ألم لابنه الشاب	-
أفضل رغم أميته ووضعه الاجتماعى	= +	أسوأ رغم ثقافته ووضعه الاجتماعى	= -

وتستخدم كل عناصر هذه المفاضلة من خلال قصة حب يربطها السارد مع فتاة شامية مهاجرة يتعرف عليها فى باريس وهى فتاة رقيقة، فنانة، فيعشقها عشقا صوفيا، عشق حلول وتماه «... ل. و. ر، تلك آيات قلبى العليل، الحزين»[1].

ولقصة لور هذه ولتماهى السارد معها وظيفتان متوحدتان ومتمايزتان (على شاكلة تماهى السارد مع الشاب المصرى المغترب فهما كائن واحد وشخصان مختلفان).

فلور بالنسبة إلى السارد هى رمز لحب الذات بآعتباره سببا من أسباب نسيان

(١) المصدر السابق ص٧١.

الماضى، ان الانقطاع عن الماضى يمنع أي التقاء بالذات هادئ مستمر ودائم. ولذلك كان لابد لقصة لور أن تنتهى وان تخلف وراءها حزنا مضاعفا: حزن على مغادرة النفس وحزن على مغادرة الأب معنى ذلك أن علاقة السارد بلور هى ضرب من ضروب الامتحان، أنها تكشف عن قدرته على الوفاء للماضى وللأب. فكلما أحبها أكثر أى انغمس فى الحاضر ولد هذا عنده شعورا أعظم بالخيانة وأحيى فيه الحنين إلى الماضى وإلى الأب «رأيت ما خرجت من أجله وسعيا إليه، رأيت أبى فهفا فؤادى ولمت نفسى لأنى شغلت عن نفسى بلور» ومعنى ذلك أيضا أنه لابد من استرداد الماضى وارواء الظمأ منه والاغتسال تماما من عقدة الذنب حتى يمكن للسارد أن يلتقى بذاته التى لا امكانية لتحقيق تصالحها مع نفسها إلا من خلال التصالح مع الماضى (هل مدلول الرمز هنا أنه لا امكانية لعلاقة العربى بذاته إلا من خلال استرداد الماضى؟).

أما بالنسبة للشاب (وهو السارد أيضا) فمفارقته للور بسبب الأب الذى وقف حاجزا بينه وبينها ما هى إلا تعبير عن غربة هذا الشاب فى أسرته وعن وطنه. اذن لا امكانية للتلاؤم مع الذات، ولا سعادة، بدون تحابب أسرى، معنى ذلك أن السارد عندما يعيش تجربة أبوة ثانية ربما كان يتمناها (أب مثقف ميسور الحال يعيش فى مدينة باريس) يهدف إلى الكشف عن قيمة الماضى (قيمة الأب الذى أهمله فى حياته، قيمة القاهرة التى ضاق بها فى بعض الأحيان).

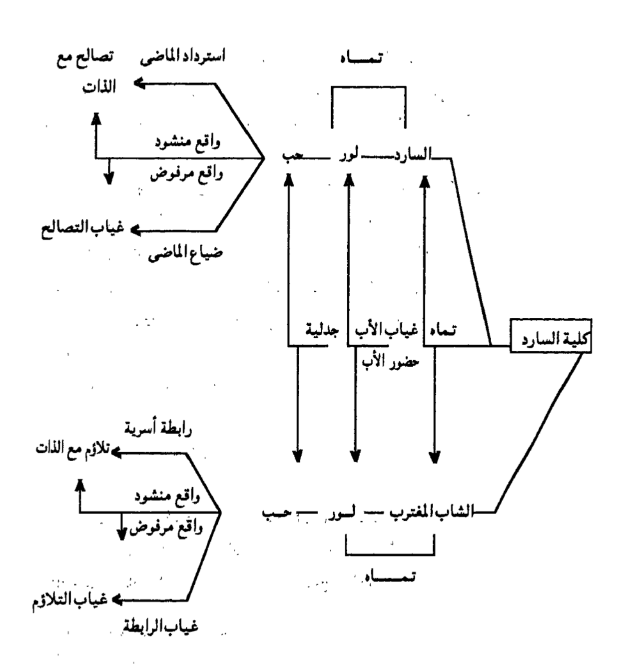
العلاقة بالذات لاتكون ممكنة إلا من خلال حب الآخرين والوفاء للوطن. ولكن حين تفسد العلاقة بالآخرين ويرحل الانسان فينقطع عن ماضيه تفسد علاقته بذاته بالضرورة وذلك مايبرر مفارقة السادر للور حين استحالت علاقته بأبيه «فما أنا إلا منقلب من طرد إلى طرد ومن هجر إلى بعد ومن فراق إلى احتراق فمن لى بمشة من الاشتياق ونسمة من المحبة التى ولت قوى على هذا الحنين الغريب المر، لور ليست بمتناولى بعدت مع من ابتعدوا راحت من من راحوا مع أنها ليست الاى فاذا لم تكن أنا؟»[1] هل معنى هذا أن انبهار العربى بقيم الفردية التى بدأت تغزوه والوافدة

---

(١) كتاب التجليات (الجزء الثانى) ص١٤٩.

عليه من الغرب (وقوع هذه القصة فى باريس ليس أمرا اعتباطيا) ليست ألا كفرا «بقيمنا الأصلية» ان العلاقات الأسرية والعلاقات الانسانية الوطيدة الساخنة التى تبدو عائقا فى نظر البعض أمام طموحات الذات هى الامكانية الوحيدة الانسانية لتلاؤم الفرد مع ذاته.

ويمكن لتبسيط كل هذه القضايا أن نضع مداليل هذه القصة فى الرسم التالى:



انطلقنا هنا من كلية السارد فنحن كما قلنا أمام تماه يجمع بين اثنين ويفرقهما فى ذات اللحظة (مرج البحرين يلتقيان، بينهما برزخ لايبغيان) وهما السارد وقد حافظ على وجوده القديم والشاب المصرى المغترب. كلاهما يعشق لور عشقا صوفيا، عشق حلول وتماه غير أنهما وان اتفقا فى جنس العلاقة التى تربطهما بالفتاة يفرق بينهما وضعهما الوجدانى الاجتماعى. فالسارد يعشق لور فى غياب أبيه فأبوه قد مات. أما الشاب المغترب فهو يعشق لور وأبوه مايزال حيا بل أن الأب هو الذى يقف كما ذكرنا حاجزا أمام نجاح هذا الحب. معنى ذلك أن هذه العلاقة مع لور بطرفيها تحوى الجدلية التى يقوم عليها هذا البحث فحب السارد هو رمز لعلاقة متأزمة مع الماضى وحب الفتى المصرى هو رمز لعلاقة متوترة مع الحاضر معنى ذلك أنه لا تصالح مع الذات إلا عبر استرداد الماضى وهو الواقع الذى ينشده السارد ومعه الكاتب واذا ضاع هذا التصالح شاع الماضى وفى الطرف الآخر نجد أننا نصل إلى نفس الاستنتاج وهو أنه لاتلاؤم مع الذات إلا من خلال رابطة أسرية واذا انعدمت هذه الرابطة انعدم التلاؤم.

ولنتذكر فى الآخير أن قصة الأب الثانى هى تمجيد للأب الأول وهو أمر استخلصناه من خلال المفاضلة التى شرحناها، معنى ذلك أن طرفى الرمز اللذين تحويهما كلية السارد يؤديان فى نهاية الأمر إلى تمجيد الماضى وتغذية الحنين إليه وهو المقصد الأصلى للقصة الثانية وكل ذلك من أجل أن يغتسل نهائيا من عقدة الذنب ويتصل عقليا ووجدانيا برموز الماضى (الأب، القاهرة، عبد الناصر).

يقول ابن عربى للسارد:

- «ألم تتمن يوما أبا غير أبيك؟»[1].

فيجيب السارد:

- «اعترفت بذلك فالسماح»[2].

ب) تجلى عبد الناصر أو عودة المهدى المنتظر.

تحتل قصة جمال عبد الناصر من حيث وظيفتها المرجعية والمتخيلة بالنسبة إلى كتاب التجليات المرتبة الثانية بعد قصة تجلى الأب بفرعيها ولذلك تقتحم فضاء

---

(١) كتبا التجليات (السفر الثانى) ص١٧٨.

(٢) المصدر السابق ص١٧٨.

النص منذ الاستهلال الذى يضع الاب وعبد الناصر (قبل التماهى الشكلى الذى رأيناه) فى نوع من العلاقة التناظرية. اذ ان ألم الفراق وقسوته كانا لموت الأب ولكنهما كانا أيضا لفقدان عبد الناصر، الذى عاش وكأنه لم يعش، قبر كل شئ بعده «بدا صوته غريبا، بدا غير حقيقى، سألت نفسى يوما أحقا عشت زمانه هل رأيت عنه وله؟ لكن هاهو أمامى لاحظت أن الناس يتجمعون بعضهم يحدق وأن منهم من أدرك فولى ومن عرف فدنا وقلت والجمع يترايد سأشرح لك... ولكن فوق كل ذى علم عليم»[1].

ويبدو عبد الناصر صورة للماضى، أنه يبدو فى الحاضر حلما موغلا فى القدم، لم يبق منه شئ لقد ضاع عبد الناصر ومعه تلك الامال التى حلم بها المثقفون والشعب المصرى فى التقدم والتحرر. يبدو الحاضر اذن صحوة على أصداء هزيمة كبرى وعلي تبخر حلم لذيذ.

«قال تعالى» وغرتكم الامانى صدق الله العظيم أمانى النفس حديثها بما ليس عندها، صاحبها خاسر يلذ له الزمان بها فاذا رجع مع نفسه لم يرفى يده شيئا فحظه كما قال من لا عقل له.

أمانى ان تحصل تكن أحسن المنى

وإلا فقد عشنا بها زمنا رغدا[2]

ويمكن ترتيب قصة عبد الناصر بحسب منطق كرونولوجى نسبى (على أن هذا التنظيم لا يمكن له أن يكون صارما نظرا لطغيان العالم المتخيل العجائبى على صورة عبد الناصر المرجعية) على الشكل التالى: ينفتح تجلى عبد الناصر كما ذكرنا فى «تجلى الولادة» فهو جزء من هذه الكوكبة من الولادات التى ارتبطت بميلاد الأب «رأيت ميلاد جمال عبد الناصر فى حجرة رمادية ببلدة صغيرة نائية»[3].

وارتباط ميلاد جمال عبد الناصر بميلاد السارد نفسه وارتباطهما بنفس الاسم «جمال» هو منطقة اللقاء بين «جمال» الكاتب والسارد والشخصية و «جمال» الشخصية. والتقاؤهما من حيث هما شخصيتان تصنعان كون التجليات يجعلها يلتقيان أيضا فى معنى الحزن والالم. فجمال الكاتب يحمل ألم عبد الناصر كما أن

---

(١) كتاب التجليات (السفر الأول) ص١٥.

(٢) المصدر السابق: الصفحة نفسها (والبيت على الطويل).

(٣) المصدر السابق: ص٦٨ - ٦٩.

عبد الناصر حين يتجلى يحمل هموم جمال السارد والشخصية. على أن اختيار الاسم فى حد ذاته يحمل مداليل ثانوية كثيرة فاسم جمال الذى اختاره والد الكاتب لابنه عند ولادته يوحى بمرحلة تاريخية معينة «تعرف (يخاطب عبد الناصر) اننى أدركت أيامك، أننى أنتمى إلى جيل يطلق عليه اسمك»[1] فكأن التماهى فى الأسم بين الكاتب والزعيم يتحول إلى قدر ومصير. فالاسم يتحول إلى مدلول سحرى لأنه من حيث هو مدلول يجدد مستقبل حامله الذى غاب ويعطيه فرصة الاستمرار من خلال من ظلوا يحملون اسمه، يحبونه ويناصرونه ولا يتخلون عنه حتى فى زمن محاصرة أفكاره واضطهاد الموالين له.

ويقدم السارد من حياة عبد الناصر تلك الصور التى ظلت تمثل علامات بارزة من حياته ونضالاته وقد اتخذت شكلا يغلب عليه المتخيل والنزعة التمجيدية. فيصف حرب سنة ١٩٤٨ ومشاركته فيها وهو جندى فى الجيش المصرى ثم يلجأ إلى دمج هذه الصورة فى «لوحة كربلاء». فترتبط فى ذهن القارئ ببعض حلقات التاريخ العربى الاسلامى وتندمج ملامح الجهاد فى الماضى القريب ضمن جهاد المسلمين فى الماضى البعيد «فى هذه الليلة بدأ حصار عبد الناصر فى الفالوجة وضيق العدو خناقه عليهم ونزفت دماء فى مواقع أخرى، وفى كربلاء اشتد الرمى على مضارب الحسين»[2] ثم تتوالى فى شكل متقطع بعض المراحل التالية من حياة عبد الناصر فى جانبها المرجعى. فيصور ما ارتبط بقيام «الثورة» فى جويلية ١٩٥٢ من حماس شعبى ومن أحلام «يسألها أبى (جارة له) عما جرى فى البلد فتقول أنه الجيش، وان الملك انتهى، والناس يقول (كذا) أن الجيش سيرخص الحاجة ويجعل ركوب المواصلات مجانا»[3]. ثم يستقر عبد الناصر عنصرا هاما من عناصر الماضى الذى تحن رليه كل الشخصيات ورمزا من رموز القداسة فى الوعى الشعبى. وتتعزز صورته هذه حين يستدرج السارد بعض ملامح الجو الاحتفالى الذى ارتبط بحكمه والذى اقترن فى ذهن السارد بالالتئام والسعادة العائلية والامن الاجتماعى فتختلط صورة الماضى السعيد بالدفء العائلى وباحتفال شعب بكامله بيوم من أيامه الوطنية «رأيت نافورة ميدان التحرير فى قاهرتى النائية، عيد من أعياد الجيش أبى يحمل

(١) المصدر السابق: ص ١٤٣.
(٢) المصدر السابق: ص١٨٨.
(٣) المصدر السابق: ص.١٦٠.

أخي الاصغر، أمي تمسك يد أختي، اسماعيل إلى جواري في الحديقة، جمع ومارة ونحن كل ملتئم... والزمن آمن والليل في بدايته وأبي يشير بيده ناحية النهر يقول لنا أن ثكنات الجيش الانجليزي كانت عند هذه الناحية»[١] ويتغذى هذا الجو الاحتفالي بيوم انتصار آخر من انتصارات عبد الناصر «تتكاثر الاصوات تختلط، بصعوبة أميزه عندما كان فتيا وأيامه واعدة يعلن تأميم القناة، الناس يصفقون يزأرون»[٢].

وحين يستكمل السارد هذه المرحلة المشرقة من حياة عبد الناصر ينتقل إلى مرحلة تالية من حياته. وتعد هزيمة جوان احدى الركائز الاصلية لها. فيلجأ على عادته إلى مبدأ التمجيد وإلى نزعة تبريرية واضحة. فيجعل من الهزيمة انتصارا لانها حملت العرب إلى حرب الاستنزاف ومهدت الطريق إلى حرب أكتوبر. وهو ما يستدعي ظهور عبد الناصر في خطبة الاستقالة المشهورة والتأكيد على تشبث الشعب المصري به رغم الهزيمة «جمع من الخلق... يهيب بعبد الناصر ألا يذهب، ألا يمضي في تنفيذ ما قاله، عندما أطل بوجهه مكروبا من شاشة التليفزيون...»[٣].

ولكن الهزيمة تتحول شيئا فشيئا إلى انتصار حقيقي اذ يوحد الصبر والجلد والقدرة على المقاومة بين الأب وعبد الناصر بكل ما يعنيه ذلك من تلاحم بين الطبقة الكادحة والقيادة السياسية. هكذا يتماهى الابوان: الأب الحقيقي والأب الروحي «الصوت لأبي وادراكي أنه لعبد الناصر والكلمات نطقها عبد الناصر... سنقاتل سنقاتل»[٤].

ولتدعيم مبدأ المواجهة والصمود والمثابرة يقدم السارد لحظات خاطفة من صمود الشعب المصري على خطوط الجبهة أيام حرب الاستنزاف تعبيرا آخر عن صمود الأب وعبد الناصر وهما يخوضان حربا مشتركة ثم تتوسع دائرة الصمود - كما تتوسع دائرة السماء - لتتحول إلى قوة هائلة هادرة عنيفة «سمعت صوت أبي لكن كنت أعي أنه لعبد الناصر، عبد الناصر يتكلم بصوت أبي... حواره الهامس عندما زار قرى الاسماعيلية الامامية، والخطر في بور سعيد على مرمى.. سمعت صوت أبي

---

(١) كتبا التجليات (السفر الثاني) ص٣٦.

(٢) المصدر السابق: ص١٦٠.

(٣) كتاب التجليات (السفر الأول) ص٩٢.

(٤) المصدر السابق: ص١١١.

مرة أخرى لكن المتكلم ليس أبى يتحدث إلى جندى فى آخر زيارة ميدانية... يتردد الصوت فى غرفة مغلقة، اجتماع يحضره عدد من قادة كتائب الصواريخ، ما امكانية اسقاط الطائرات الاسرائيلية المعربدة بواسطة كمائن متقنة؟ ما الوسيلة وحائط الصواريخ لم يستكمل بعد؟ »[1].

وينتشى السارد حين يقدم هذه الحرب التى يؤكد بشكل شبه صريح أنها غسلت آثار هزيمة جوان فيلح فى بايراد صور متعددة من هذه الحرب بكل ما يحب أن تعنيه فى ذهن القارئ من يقظة واستعداد علمى ورصين للثأر. فترتبط من خلال التناظر الذى يلجأ إليه السارد فى حبك خطوط قصتى الأب وعبد الناصر بمرحلة شقاء الاب وكده من أجل أبنائه. وهو يؤكد من خلال كل ذلك على تنبه الجيش المصرى إلى العدو وإلى مراقبته لكل جزئية من حزئيات تحرك الجنود الاسرائيليين «رأيت وجه جندى عمره يماثل عمرى فى خندق محاط بأكياس الرمال وصفائح مضلعة من جديد، يشير إلى الضفة الاخرى من قناة السويس يقول بعد قليل تتغير نوبة الحراسة عندهم»[2].

وتتوالى بعد حرب الاستنزاف لحظات العبور وما آل إليه من انتصار تحول إلى هزيمة. فتلتقى هموم الحسين وهموم الأب وهموم جيش مصر الذى سرق منه انتصاره، يلتقى الماضى والحاضر ليعبرا فى ذات اللحظة عن هزيمة الخير وهنا تتفجر مشاعر السارد فيبكى فشل المسعى لأن الانتصار أدى إلى تطبيع العلاقات مع اسرائيل وهكذا تكون نتيجة الحرب جعل العدو صديقا «أقف بين من سيعبرون، أظهر أقصى الود تجاههم، بعد لحظات سيمضون إلى قدر، إلى خطر، إلى عدو انقلب بعد إلى صديق كما قالوا كما زعموا»[3].

وهنا تبدأ قصة عودة عبد الناصر فيتماهى الشهداء والأب وعبد الناصر فيبدون يائسين من كل شئ، شاكين في جدوى الموت من أجل الوطن. فهل بقى لأى شئ معنى بعد تطبيع العلاقات مع العدو؟

يعود عبد الناصر بعد موته ومن خلال هذه العودة يتبين القصد من اختيار شخصية الرئيس رمزا قوميا. فمن خلال عودته سوف يتسنى للسارد تضمين خطاب

---

(١) المصدر السابق: ص١١٢ - ١١٣.

(٢) المصدر السابق: ص٩٤.

المرجع السابق: ص ١١٥ - ١١٦.

ايديولوجى داخل النسيج السردى يحلل واقع الأمر فى مصر اثر معاهدة «كامب دافيد» والصلح مع اسرائيل واقامة معاهدات أخرى واقامة العلاقات الديبلوماسية. ويؤكد هذا استحضار شخصية عبد الناصر حكائيا وجعلها متحركة فى ثنايا الكون المتخيل للنص. فها هو يحاور السارد حول الوضع السياسى بعد موته. ومن خلال هذه المحاورة يبدو عبد الناصر حائرا لفساد عزيمة لمصريين بعده فيطلب من محاوره أن يشرح له ما وقع «قال ماذا جرى أهو السبات الذى يطول أم أنه المحاق يبدأ أم أنه النسيان»[1].

ثم ينتصب الزعيم الراحل متكاملا فى شكل قطب رئيسى من أقطاب «كتاب التجليات» ومعادل موضوعى لشخصية الحسين فتغرق قصة تجلى عبد الناصر نهائيا فى جو متخيل عجائبى فيغلب السارد بذلك مبدأ التخيل على عنصر المرجعية. ويحملنا إلى أزمنة متداخلة فى نقلات سريعة تجمع بين الماضى المرجعى القريب والبعيد وهذا الزمن الناصرى المتخيل فيلتقى زمن كربلاء بعودة عبد الناصر وسجنه وتعذيبه واستنطاقه وبخوف الأب فى كل لحظة من ظلم قاتل أمه: العم.

اذن يعتقل عبد الناصر بعد عودته ويستنطق ويتخذ الاستنطاق شكل محاكمة للرئيس حول مواقفه الوطنية ومعاداته للامبريالية ولاسرائيل وحول اختياراته الاقتصادية «أنت متهم بمعاداة أصحاب النهى والامر فى العالم، أنت بنيت السد، عاديت الاسياد فى البيت الابيض والبنتاجون والكنيست، انحزت إلى الفقير وعاديت الغنى، تطلعت إلى المستقبل»[2].

ويبدو عبد الناصر فى هذا الاستنطاق شجاعا صابرا يرفع رأسه ويتحدى جلاديه ولا تؤثر فيه الصفعات التى توجه إليه. ومن الغريب أن وقائع سجن عبد الناصر واستنطاقه تختلط بوقائع سجن الكاتب نفسه أيام عبد الناصر فى أكتوبر ١٩٦٦ فاذا الضابط الذى يصفع عبد الناصر هو نفس الضابط الذى صفع جمال الغيطانى أيام سجنه «أدركت شخص الضابط هو من الرقة واللين ثم انقض على يروم فقأ عينى عندما اعتقلت فى أكتوبر عام ستة وستين وتسعمائة وألف، كان عبد الناصر وقتئذ ملء العيون مهابا قويا جليلا قاسيا على من أبغضوه وعلى من أحبوه»[3].

---

(١) المصدر السابق: ص ١١٨.

(٢) المصدر السابق: ص١٥٩ - ١٦٠.

(٣) المصدر السابق: ص١٣٧ - ١٣٨.

وهكذا تصل النغمة التمجيدية إلى أبعد حدودها الممكنة فاذا عبد الناصر ليس مسؤلا عن جهاز القمع الذى بنى فى عصره لأنه ضحية لهذا الجهاز نفسه.

وغياب الروح النقدية فى التعامل مع عهد عبد الناصر مسألة ذات أهمية كبرى فى الخطاب الايديولوجى المحايث لقصة تجليه. فقد لاحظنا عدة مرات أن السارد يتمتم ببعض عتاب لعبد الناصر ولكنه يسكت هذا العتاب بسرعة ويخفى ما يمكن أن يسفر عنه من مضمون نقدى وراء صورة الرئيس الضحية. فمثلما كان الاب ضحية خيانة عمه يبدو عبد الناصر ضحية خيانة السادات له بعد موته. ومثلما تجمل صورة الاب بعد موته فيتحول إلى ولى أو قديس وتتحول سيرته إلى مأثرة من مآثر الشهداء، تجمل ذكرى عبد الناصر فتتخلص من الشوائب التى قد تشوهها وتفسدها (كالقمع السياسى فى الستينات الذى عبر عنه الكاتب نفسه فى «الزينى بركات»).

يقول عبد الناصر «أنى حزين مثلك، حزين لأن من استأمنته خاننى ومن وثقت به نقض عهودى، وهنا يقول أبى بحزم عجيب أتيتنا بخليفة السوء، يصمت عبد الناصر ويقول ابتعدنا كثيرا»[1] يعاتب الاب هنا عبد الناصر حين يذكره بأنه هو الذى جاء بالسادات، غير أن الكاتب المتخفى وراء كلمات الأب يدرك المأزق الذى يمكن أن تؤدى إليه هذه المعاتبة لو انتقلت إلى نوع من المحاكمة الجدية أو إلى نوع من الرؤية الموضوعية لنظامه وإلى ما كان يمثله السادات داخل هذا النظام.

فيتوقف الحوار بين الأب وعبد الناصر عند هذا الحد فتجاوزه يخشى معه افساد العلاقة بالماضى وبعبد الناصر. ولما كانت غاية التجلى تعتمد علاقة وجدانية بالماضى قوامها النزعة التمجيدية فأن ادخال عنصر النقد الجدى قد يشوه المشروع ويسقطه كله ويدخل الاضطراب فى نفس تجد حشيشة فى البحث عن توازن مؤمل فى زمن «مضطرب متعفن».

والماضى المنتقاة عناصره بدقة هو الوسيلة الوحيدة لصنع الحاضر والمستقبل فهما على شاكلة الماضى وبعض منه. فالماضى هنا مساحة مقدسة لا تتسع لاية حركة نقدية ولا توحى بها. فهو قبل كل شئ حالة نفسية يرتبط تذكرها بالحزن والحسرة. لأنه رغم الظاهر لا يحتوى أية صراعات طبقية أو اجتماعية تشى بأوجهه القبيحة والمليحة، أنه على العكس من ذلك ليس مجالا للسلوك الانسانى الحى بتناقضاته وأنما هو فضاء مقدس لا نظير له ولا بديل، وفق مفهوم أخلاقى بكائى يفتقد إلى

(١) المصدر السابق: ص٢٥٦.

أى عنصر من عناصر النقد أو المحاسبة الجدية ويسكت السارد هذا العتاب ليصور فرار عبد الناصر من سجنه، ولجوءه إلى الاب الذى يؤويه حين كان عاملا بالفرن، ثم يشارك عبد الناصر صحبة الأب فى موقف الظمأ بكربلاء. فيمسك أسلحة العصر ويستبسل فى الدفاع عن آل البيت «أبى وعبد الناصر يرتديان زى العصر ويمسكان أسلحة العصر ويقفان بين صحب الحسين الذين بقوا معه ولم يفارقوه وتأهبوا للظمأ وانقطاع المدد»[1]. وتجتمع الشخصيات الاقطاب فى كون واحد، يجمع بينها زمن المحنة والعطش والمشاركة فى حرب مقدسة.

وبعد مقتل الحسين يشارك عبد الناصر الأب فى تزعم ثورة «التوابين» فيدعوان إلى الاخذ بالثأر وإلى تجاوز هزيمة الماضى التى ليست إلا رمزا لهزائم الحاضر فتتجمع رموز الرفض كلها لتحارب الشر وتبذر بذور الندم فى نفوس الذين تخلوا عن صريع كربلاء. والندم هو الحافز على الفعل والطريق إلى التغيير لأنه وعى الانسان الحار الممزق بخطئه.

وهكذا تتوحد صورتا عبد الناصر حيا وعائدا بعد موته فهو لا يتغير، أنه صامد فى حياته وموته، فهو القديس الذى عاد إلى مدينته ليلتقى برموزها الدينية والتاريخية العظيمة وليناقح عن الفقراء وضعاف الحال «يقول فلاح فى البرارى القصية أن عبد الناصر جاء ملبيا نداء الذين لا حول لهم ولا قوة وأنه جاء لان هذا البلد محمى بآل البيت، فيه الحسين والسيدة زينب رئيسة الديوان وسيدى زين العابدين[2] والسيدة فاطمة النبوية والسيدة سكينة[3] والسيدة رقية[4] والسيدة

(١) المصدر السابق: ص١٨٠.

(٢) «زين العابدين»: على بن الحسين بن على بن أبى طالب الهاشمى القرشى أبو الحسن، ولد سنة ٣٨هـ وتوفى سنة ٩٤هـ، رابع الائمة الاثنى عشر عند الامامية وأحد من كان يضرب لهم المثل فى الحلم والورع. يقال له على الاصغر للتمييز بينه وبين أخيه على الاكبر. مولده ووفاته بالمدينة. أحصى بعد موته عدد من كان يقوتهم سرا فكانوا نحو مئة بيت، قال بعض أهل المدينة ما فقدنا صدقة السر إلا بعد موت زين العابدين (الزركلى، الاعلام ط٢ الجزء٥ ص٨٦).

(٣) السيدة سكينة (... - ١١٧هـ) سكينة بنت الحسين بن على بن أبى طالب، نبيلة شاعرة، من أجمل النساء وأطيبهن نفسا، كانت سيدة نساء عصرها، تجالس الاجلة من قريش وتجمع اليها الشعراء فيجلسون بحيث تراهم ولا يرونها. (الاعلام، ط٢ الجزء ٣ ص١٦١).

(٤) السيدة رقية (... - ٢هـ) بنت محمد النبى العربى القرشى صلوات الله عليه وأمها خديجة أم المؤمنين ولدت ونشأت فى الجاهلية وتزوجت عتيبة بن أبى لهب بن عبد المطلب فأمر أبنه بمفارقتها ففارقها وأسلمت أمها خديجة وتزوجها فى الاسلام عثمان بن عفان وهاجرت معه الى أرض الحبشة الهجرتين الأولى والثانية ثم استقرت فى المدينة وتوفيت ورسول الله فى بدر. (الزركلى، الاعلام ط٢، الجزء٣ ص٥٧).

نفيسة[1] رحمهم الله أجمعين»[2].

وحال عودته من حرب كربلاء يختلط صوت عبد الناصر بصوت الحسين ويختلط موقف كربلاء بالعصر الحديث فيخوض عبد الناصر حربا ضد السادات والموالين له، كما خاض الحسين حربه ضد يزيد.

ويستعير السارد لتشخيص حدة التعارض بين قيمه وبين العالم الذى يحياه مبدأ الثبات عندما يماثل بين زمن الحسين وعصر عبد الناصر ويجعل منهما كونين متطابقين يكرر ثانيهما الأول على غرار تكرار مقولة الزمن فى تجاويف القصة والقول بدائرية هذا الزمن المغلق الذى يتنقل كتلة واحدة ودفعة واحدة وهو يشغل مبدأ الثبات نفسه من خلال وهم الرجوع والعودة أى وهم استرداد الناصرية من حيث هى معبر عن الصمود والبناء ومناصرة الطبقة الكادحة التى تقف معه فى حرية ضد السادات رمز الرجعية وخليفة السود. ويقف فى الطرف من هذه الحرب جنود جمال عبد الناصر وهم شهداء الحرب العربية الاسرائيلية وابن اياس وأبو السارد رمزا للطبقة المسحوقة. وهم قلة لايتجاوز عددهم سبعين ويواجههم فى الطرف الاخر أصحاب وحلفاء «من خلف عبد الناصر فى حكم مصر لعنه الله، أقبل فبقى فى الخلف جبانا كعهده فى عمره يدبر ويدفع بغيره لينفذ وفى الوقت الملائم ينجو بنفسه. كان فى عدة آلاف من الجنود وخدام الاحتكارات الاجنبية جنود يرتدون (زى) الحرب فى زمن ابن معاوية قاتل الحسين وجنود يرتدون الزى الخفى للموساد ومقاتلين من قوة الانتشار السريع الامريكية ومرتزقة مجهولة الهوية وأرباب بنوك وأصحاب شركات مياه غازية ومقاولين وسماسرة وتجار آثار»[3] يؤازرهم فى ذلك ألكسندر هايج ورافائيل اتان وأرييل شارون ورونالد ريغان.

وعلى شاكلة الحسين الذى خاض حرب كربلاء مع قلة من رجاله ومات شهيدا يخوض عبد الناصر حربه ضد أعدائه فى قلة من رجاله فيقتل فداء للوطن وللفقراء. فيلبس الحاضر لبوس الماضى لغة وتصورا. ثم يتكالب القتلة على نهب الشهيد كما

---

(١) السيدة نفيسة (١٤٥هـ - ٢٠٧هـ) نفيسة بنت الحسن بن زيد بن الحسن بن علي بن أبى طالب، صاحبة المشهد المعروف بمصر تقية صالحة وللمصريين فيها اعتقاد عظيم، قال الذهبى ولى أبوها امرة المدينة للمنصور ثم حبسه دهرا ودخلت هى مصر مع زوجها (الاعلام، ط٢، الجزء ٩ ص١٦).

(٢) كتاب التجليات (السفر الأول) ص١٦٦.

(٣) المصدر السابق: ص٢٧٦.

نهب الحسين نفسه «تحاملوا عليه من كل جانب، ضربه الجنرال أريل شارون على كتفه الايمن وضربه جون فوستر دالاس على كتفه الايسر وضربه رونالد ريغان على عاتقه ثم انتزع مناحيم بيجن الرمه فطعنه فى بوانى صدرن ورماه جيرالد فورد بسهم فوقع فى نحره وعندئذ أشاروا للجلف الجافى أذنوا له فتقدم محميا بهم... يهوى بالسيف فيجتز الرقبة، عندئذ بدأ القوم سلبه فأخذ قميصه الجنرال ألكسندر هيج وأخذ سراويله عثمان أحمد عثمان المقاول.... الخ»[1].

يموت عبد الناصر بعد موته، يقتل كما قتل الحسين ويجتز رأسه كما اجتز رأس صريع كربلاء. فيتحول بذلك إلى بطل شعبى وإلى قائد روحى، دينى وإلى أب. فالأب يأخذ فى كتاب التجليات صورا مختلفة. فالسارد غريب يتيم يبحث لنفسه فى التاريخ العربى القديم والحديث عن أبوة رمزية تمكنه من تجاوز غربته وضياعه فى زمن التخاذل والهزيمة «وهنا رأيت جمال عبد الناصر واقفا مستغرقا لكنه شاخص إلى، بدا غريبا بعيدا ودانيا ثم رأيت أبى يقف عند مغيب الشمس تمنيت أن أصل إليه، رأيته وحيدا كان شديد البعد عنى لكن بصرى ميز تعبيرا رأيته على وجهه تعبيرا ومعنى أعرفهما لحظة عودته إلى البيت حاملا بين يديه افطارنا أو غذاءنا أو كسوة العيد»[2].

ليس عبد الناصر أبا للسارد فقط أنه الأب الروحى لكل المصريين وبذلك يظل كل الذين أحبوه وناصروه كل الذين ذاقوا طعم الطمأنينة فى حياته من الفقراء يحنون إلى عهده ويقارنون بين ماقدمه اليهم هو وما شيده من أجلهم، من ناحية وما عرفوه من ضنك العيش فى عهد خلفه السادات من ناحية ثانية «مبان متجاورة آخر ماشيد للفقراء ورقيقى الحال فى زمن عبد الناصر... بعده لم توضع طوبة فوق طوبة من أجل عامة الناس»[3].

ولاستنفاذ كل طلقات النغمة التمجيدية التعظيمية يتصور السارد رجوع عبد الناصر كرجوع المهدى المنتظر لأن الزمن يعيد سيرته الأولى ولان دورته ترتد فيها الأوائل على الاواخر «يالى خذها ولا تخف سنعيدها سيرتها الأولى، فرحت اذ رايت جمال عبد الناصر يسعى بين الخلق، يحكم بالعدل والحسنى ويمشى بلا حرس، بلا

(١) المصدر السابق: ص٢٨٧ - ٢٨٨.

(٢) المصدر السابق: ص١٢٨.

(٣) كتاب التجليات (السفر الثانى) ص٤١.

بصاصين، الكل يقول له طالت الغيبة حسنت الرجعة»[1].

وهكذا تطغى الروح الامامية على كتاب التجليات فيتحول عبد الناصر وهو يلتقى بالائمة الاربعة الاوائل: على والحسن والحسين وزين العابدين إلى المهدى الذى يعود ليخلص الدنيا من شرورها. وأثناء ذلك وانتظارا لهذا الرجوع يكتفى السارد بالبكاء ويتقليب شعوره بالذنب على جميع أوجهه ويترجى رجوع الزعيم ترجى المذنب للقائد الفود البطل الغائب المخلص الذى سيجئ، أنه انتظار من هو غير موجود انتظارا ميتافيزيقيا خالصا، انتظار للدائم الثابت الذى سيستأصل جذور العابر الذى أفسد الدنيا (السادات) وهذه السلوكية الانتظارية المحبطة خففت إلى حد الالغاء من قدرة السارد على فهم مرحلة عبد الناصر وما بعدها. فعلى أطروحة عبد الناصر نصير الفقراء وعدو الامبريالية استند كل نظام اطمئنانه. استنادا إلى هذه الاطروحة نفسها لم يفكر الكاتب (حتى ولو مجرد تفكير) فى مجابهة العابر غير المرغوب فيه ولا في التصدى له واكتفى بالفكرة التى تقول أن العابر عابر وأن نجم عبد الناصر سيسطع من جديد. رهو لا يستند فى كل ذلك إلى معايير سياسية أو اجتماعية بقدر ما يتعلق بوهم المهدى العائد وبذبذبات أمانية التى لا تخطئ!!

وواضح أن هذه الاطروحة العامة الميتافيزيقية التى يقوم عليها كتاب التجليات ترتبط بمرحلة الجدال بين المثقفين حول الناصرية[2] وهى نفس المرحلة التى ظهر فيها الكتاب. ان السارد يقف شاهد اثبات لتبرئة الناصرية من أخطائها الوطنية تلك التي عبر عنها الكاتب نفسه من خلال وضع مصر فى الستينات من هذا القرن عامة ومن خلال موقف الطبقة السياسية الحاكمة من الطبقات الشعبية فى هذه الفترة، خاصة.

ان الكاتب لايكف عن القول طوال كتاب التجليات بأن الناصرية صانت استقلال مصر. وما عودة عبد الناصر ودعوته إلى ازالة العلم الاسرائيلى وطرد ممثل الكيان الصهيونى من القاهرة إلا دليل على هذه الوطنية التى تتحول فى كتاب التجليات وعبر عودة عبد الناصر بعد موته إلى خطاب تعليمى يضطلع به الكاتب ويستهدف

(١) المصدر السابق: ص١٩٥ – ١٩٦.

(٢) انظر فى هذا المجال وعلى سبيل المثال مجموعة المقالات التى أصدرها مركز دراسات الوحدة العربية فى «سلسلة كتب المستقبل العربى» (٣) تحت عنوان «مصر والعروبة وثورة يوليو» بيروت ١٩٨٢. أى فى نفس الفترة التى خرج فيها السفر الأول من كتاب التجليات إلى النور. ويحتوى هذا الكتاب على مقالات منافحة عن الناصرية ومبينة لاخطاء معارضى العصر الناصرى وناقديه.

ربط الناصرية بوضعها المحلى وربط ذلك أيضا بالصراع الاجتماعى الذى يقوده عبد الناصر من خلال محاربته للسادات ومن خلال التقابل الاساسى بين القيم التراثية، وبين المفاهيم «اليسارية» أو «التقدمية» التى «ينبغى» أن يهتدى إليها القارئ وهو يستلهم الحقائق من سارد عارف، مسافر فى رحلة التجلى.

ويمكن استخلاص كل هذه القيم من تجربة عبد الناصر وهو يتماهى مع الأب والحسين لخلق حافز الدفاع والتصدى والتأييد والتضحية والمواجهة البطولية لدى القارئ. ومن اعتبار قيم السادات قيما زائلة وزائفة لأنها لن تصمد أمام صلابة الموقف والثبات على المبدأ.

ومن هنا يتخذ عبد الناصر صفة امتداد لفكرة المهدى المنتظر لدى اتباعه وهو يواءه أصحاب السادات. ومن هنا أيضا تتضح بجلاء وجهة نظر الغيطانى وهو يدافع عن الناصرية باعتماد صوت السارد العارف بكل شئ والمتكلم بصوت الحقيقة.

ج) تجلى الحسين ومعركة كربلاء

ان تجلى الحسين أو التجلى الثالث هو أشد العناصر تداخلا مع بقية العناصر الاخرى. أن شخصية الحسين لاتوجد من خلال فعل التجلى وعودة الماضى فقط لأنها تستقل بوجود خاص ومستمر يتوزع على كامل وحدات النص ويخترق كل عمليات الاسترجاع والاستذكار فهو روح العالم، ولا يخلو العالم أبدا من ممثل لهذه الروح التى يكون بها دوامة واستمراره. وهذه الروح هى التى يطلق عليها ابن عربى مصطلح «القطب» و «هو معلوم غير معين وهو خليفة الزمان ومحل النظر والتجلى ومنه تصدر الاثار على ظاهر العالم وباطنه، وبه يرحم الله من يرحم ويعذب من يعذب»[1].

ويأخذ وجود الحسين منذ الاستهلال نبرة الخطاب الصوفى، هذه النبرة التى «تجسد غاية القصة اذا اعتبرنا السارد بطلا اسكاليا يتقصى الاصالة ويتهدى إلى التجلى ويتخذه وسيلة للتأمل والوصول إلى الحقائق حول الانسان والعصر والتاريخ والزمان ومن ثم يطمح إلى المكاشفة»[2].

ويرتبط اختيار السارد للحسين قطبا يهديه ودليلا ينور طريقه بذكريات طفولته

---

(١) الكلام لابن عربى ذكره ناصر حامد أبو زيد فى «فلسفة التأويل» ص١٦٢.

(٢) صنعة الشكل الروائى فى «كتاب التجليات» ص١٤٦.

التى قضاها بقرب ضريحه وبحب أهله وخاصة أبيه لآل البيت الذين يبدون فى نظر السارد محاطين بهالة من القداسة (على، الحسن، الحسين، زين العابدين، فاطمة سكينة، نفيسة... الخ) تأخذ من فكرة الشيعة الكثير من مقولاتها.

يظهر الحسين فى اللحظة التى يستعد فيها السارد للتجلى ومعه أخوه الاكبر الحسن باعتبارهما خليفتى الأمام الأول على. ومصباحى الحكمة وينبوعى النعمة وشرف الأمة وعين الحياة والهاديين إلى المنهاج القويم. ولذلك يتحول وجودهما فى كون التجليات إلى معدن الحكمة وباب الرحمة. وما تمسك السارد بهما (وخاصة الحسين) إلا من أجل النجاة وتمام البشرى والبحث عن مخزون العلم ومكنونه المتمثل فى آل البيت.

ويدأ لقاء السارد مع الحسين أول وصول السادر إلى الديوان ومقابلته لرئيسته أخت الحسين السيدة زينب «لأنك حاولت لأنك جاهدت فسيتجلى لك بعض من بعض وليس كل فى كل لأنك محدود بوجود مقدر ولن يتسع، ستتجلى لك لمع واشارات سيصحبك من جين إلى حين سيد شباب أهل الجنة (الحسين)»[1].

ويصحب الحسين السارد المسافر المستعين بالصبر على قطع المرحلة الأولى التى هى أشق المراحل فلا ليله ليل ولا نهاره نهار، أنه أسير الوقت قد وجد نفسه على مشارف السلوك القاسية وليس له من رفيق إلا وحيه وضميره ويمثلهما القطب والدليل والمرشد والهادى الحسين الذى لا يخالف له السارد أمرا ويتبعه فى طاعة «لأن حضور القطب تترجم عنه هذه الطاعة التى لا تضعف أبدا لأنها مرتبطة أشد الارتباط بمعنى شخصه وحياته»[2] فتتفتح له أسرار المعرفة فى تجليات الولادة فيبحر فى كون عجائبى صوفى وتتجلى له مواطن العلم الربانى وتنحل أمامه الاسرار فيدرك بعين التجلى الثاقبة دورات الافلاك ونشوء الأشياء وتكونها ثم فناءها وضياعها فى الكون العظيم «رأيت تكور واكتمال كوكب بعيد، رأيت لحظة فناء نجم خارج المجرة، رأيت النجم اذا هوى، لحظة ميلاد البرق وتفجر الشرارة ورأيت جنين سنبلة، ميلاد اللبن فى تلافيف الضرع، رأيت ميلاد الندى، ظهور الموجة لحظة اكتساب اللون لصفاته... تدفقت الرؤى، أغمضت عينى عندما توهجت التجليات، لا عهد لى بذلك، تمنيت الفرار من تلك الاسفار لكنه شد على يدى (الحسين) حتى

(١) كتاب التجليات (السفر الأول) ص٤٥.

(2) Henri Corbin: "L'imagination créatriee dans le soufisme d'Ibn Arabi" p: 53.

خف عني ذلك الذى روعنى وعندئذ أمسكت على أنفاسى وعدت هادئا قريرا»[1].

وهكذا يتضح كيف ينبنى العالم على نظرية الكون لدى الصوفية «التى تمتلك بعدا للحياة لا وجود له فى تصورنا الواقعى له، ان هذا البعد يضمن الحقيقة الموضوعية لعالم ما وراء الحس حيث تهر آثار الطاقة الروحانية التى منبعها القلب وأداتها الخيال الخلاق والتى تدرك أسرار الحياة فى جزئياتها وفى انيتها المستحيلة فى زمن التاريخ والممكنة فى الزمن الخفى لعالم الروح أو عالم المثال»[2] ولذلك فأنه يمكن للسارد أن يجعل من الحسين دليله لأن الحسين ليس جزء من الماضى الاكرونولوجيا.

ووجود الحسين مرشدا للسارد فى كين التجليات وتعلق الأب به وبضريحه وطغيان مفهوم الذنب لدى الكاتب، والنزعة الشيعية الطاغية على فكره والتى رأينا بعض ملامحها فى «الزينى بركات» هى الحوافز التى دعت السارد إلى استرجاع صورة الحسين الشهيد وإلى تصوير معركة كربلاء وما سبقها من أحداث هى بعض من نكبة السارد التى عاشها عند موت أبيه ورحيل عبد الناصر، وتبدل حال مصر فى السبعينات أيام حكم السادات وهو حدث شبيه بموت الحسين سيد الشهداء واستقرار الأمر ليزيد بن معاوية وفساد أمر الإسلام بعد نكبة آل البيت «انثنيت أجوس داخل روحى نبهنى حبيبى أوما برأسه الطاهر الذى جز من القفا يوما وتمتم بشفتيه النورانيتين اللتين لثمهما أشرف الخلق وعبث بهما يزيد بن معاوية»[3].

وينفتح تجلى الحسين باعتباره صورة أخرى من الأب وعبد الناصر (كما هو الحال بالنسبة إلى الأب وعبد الناصر) بلحظة الميلاد وبتنبؤ الرسول بما سيصير إليه أمره بعد موته «وبكى (الرسول) فقلت فداك أبى وأمى يا رسول الله مم بكاؤك؟ قال

---

(١) يكتاب التجليات (السفر الأول) ص٦٩.

(2) "L'imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi" p: 53.

(٣) وصل رأس الحسين إلى يزيد «فوضع أمامه فجعل ينكت فى ثغره بقضيب كان فى يده وينشد:

يفلقن هاما من رجال أعزة

علينا وهم كانوا أعق وأظلما

وزعم الرواه أن ابا برزة صاحب النبى كان حاضرا هذا المجلس فقال ليزيد لا تفعل هذا فربما رأيت شفتى رسول الله صلى الله عليه وسلم على هذا الثغر مكان هذا القضيب «طه حسين» على وبنوه دار المعارف الطبعة الحادية عشرة، القاهرة (بدون تاريخ) ص٢٤١ - ٢٤٢.

أبكى لما سيصيبه بعدى»[1] وبذلك تتصل لحظة ميلاد الحسين بموته، وبقائه حيا فى قلوب شيعته ومنهم السارد الذى يستوى منذ استهلال لحظة التجلى واحدا من أصفياء الحسين وأتباعه والحافظين لعهده ووده:

لاتطلبوا المولى الحسين

بأرض شرق أو بغرب

ودعوا الجميع وعرجوا

نحوى فمشهده بقلبى[2]

ويستوى هذا التشيع كذلك نزعة مرتبطة بفكرة الشعور بالذنب هذه العقدة الطاغية على كتاب التجليات بأسره والتى تكتسب وجودها من مجموعة من المرجعيات الدينية والسياسية والحضارية فتعيد إلى الذهن مسألة خلق الانسان ومعصية آدم وارتباطها بمسألة العقاب والتوبة وبكائيات الشيعة وتجذرها فى الوجدان الشعبى ولكنها تذكر أيضا بعلاقة العربى بالزمن وبالماضى خاصة «الماضى لكل ما فات وانقضى.

«يارب لم نبك من زمان الا بكينا على زمان»[3] ولاحياء مفهوم الذنب هذا وتغذيته وانطلاقا من مفهوم السارد للزمن وولوعه بربط النهايات بالبدايات وقوله بكروية العالم والكون وسيرورة الاشياء وتكونها وبارتداد الفروع على الاصول، تعاد صياغة أحداث كربلاء من منطلق شيعى. فتأتى هذه الاحداث فى شكل مقاطع متعاقبة ينفتح أولها (على طريقة جمال الغيطانى فى قلب الاحداث) على النهاية التى أسفرت عنها المعركة فيسافر السارد إلى المكان الذى قتل فيه الحسين، لتتجلى له لحظة الجريمة ينبئ بها فوران التراب فى تلك البقعة «وصلت إلى أنحاء شاسعة، رأيت وجوها جمة، رأيت أيدى تقبض على حفن من تراب كربلاء، تحمله أينما اتجهت، رأيت اللحظات التى فار فيها تراب البقعة المشهودة مختلطا بلون الدم فأنبأ

(١) كتاب التجليات (السفر الأول) ص٦٨ يعيد السارد من خلال هذه الجملة بعضا من المقولات الشهيرة لدى الشيعة ومن ذلك أن الحسين «لما أراد الخروج إلى العراق قالت له أمه سلمة، يا بنى لاتحزنى بخروجك فأنى سمعت رسول الله يقول: يقتل ولدى الحسين بالعراق. فقال لها الحسين يا أماه أنى مقتول لا محالة وليس من الأمر المحتوم بد» الحافظ رجب البرسى «مشارق أنوار اليقين فى أسرار أمير المؤمنين» دار الاندلس ط الحادية عشرة بيروت ١٩٧٨ ص٨٨.

(٢) المصدر السابق: ص٦٧ - ٦٨ (والبيتان على الكامل).

(٣) المصدر السابق: ص٧٣ (والبيت على الرجز).

بما سيصير وما يجرى لمولاى ودليلى، رأيت وجوها من جيشه قليل العدد»[1].

وانطلاقا من هذه النهاية المفجعة يعيد السارد تركيب «أحداث كربلاء» فى رؤى متعاقبة سريعة فيرى عبر تجلياته مقتل الحسن، وحزن الحسين على أخيه الأكبر واستتباب الأمر لمعاوية الذى ضرب حصارا من المخبرين والشرطة «والبصاصين» حول الحسين حال اقامته بالمدينة. فتعود بعض صور من عالم «الزينى بركات» فيختلط العصر الأموى بالعصر المملوكى بكل عصور القمع والاضطهاد والجوسسة التى يشى بها الزمن العربى على امتداده. ويطلب السارد فى هذا المجال فى وصف تأنق معاوية وافراطه فى البذخ وقد اجتمع حوله الاثرياء الجدد الذين نمت مصالحهم وتوطدت فى ظل سياسة تغذية الاطماع وبذل الوعود وافساد الضمائر واشتراء الذمم فيتلون خطاب الكاتب هنا بنغمة ايديولوجية ذات منزع «يسارى» يوحى فى شئ من التبسيط بطبيعة الصراع الطبقى القائم فى ذلك العصر بين حزب الفقراء الذى يقوده الحسين وهو حزب ينخرط فى صفوفه رموز الصدق والخير والشهامة وحزب الاغنياء الاثرياء الجدد المنتهكين لكل حرمة والمتألبين على اله البيت والمعتمدين فى سياستهم على الدسيسة والقتل ويقودهم معاوية رمز الخبث والشر والخيانة والغدر وعدم الوفاء للاصل. فهذا هو الحسين «هادئ الملامح أسيان المحيا، لا يجاهر بعدائه لمعاوية، لا ينقض العهد الذى أخذه على نفسه»[2] وهذا هو معاوية «دخلت قصر معاوية فى الشام ودهشت بل فزعت لمظاهر الغنى، هذا الذهب، وتلك الفضة، الخز والديباج، ثياب معاوية، تأنقه، عطره، رأيت ذكاءه وخبثه وتلونه فى المجلس الواحد مرات وقدرته الفائقة على أظهار خلاف ما يبطن»[3].

وتتوالى بعد ذلك بشكل خطى متقطع الحلقات الكبرى للوقائع السابقة على «كربلاء» فيرفض الحسين مبايعة يزيد بن معاوية بعد موت معاوية فيستعد يزيد للتخلص منه وهنا تدخل قصة سفر مسلم بن عقيل[4] إلى العراق بعد أن اتصلت

---

(١) المصدر السابق: ص٩٠.

(٢) المصدر السابق: ص١٢٠.

(٣) كتاب التجليات (السفر الأول) ص١٢٠.

(٤) مسلم بن عقيل (... ٦٠هـ) مسلم بن عقيل بن أبى طالب بن عبد المطلب بن هاشم، تابعى من ذوى الرأى والعلم والشجاعة كان مقيما بمكة وانتدبه الحسين (السبط) بن على ليتعرف له حال أهل الكوفة حين وردت عليه كتبهم يدعونه. فرحل مسلم إلى الكوفة فأخذ بيعة ١٨ ألف من أهلها وكتب للحسين بذلك فشعر به عبيد الله بن زياد (أمير الكوفة) فطلبه فمنعه الناس ثم تفرقوا عنه، فقبض عليه ابن زياد وقتله (الاعلام الجزء ٨ ص١١٩).

الرسل بين الحسين وبين شيعة أهل البيت فى الكوفة وهم أكثر أهلها وينتهى هذا المشهد بوصول مسلم إلى الكوفة بعد أن ارتبطت مراحل سفرته ببعض فترات من حياة الأب اليتيم المنهك الذى يترصد العم حركاته (يؤطر رحيل داعيه الحسين كامل هذه المرحلة من سيرة الأب ويعطيها دلالتها الدينية والايديولوجية المتمثلة فى المعاناة والجهاد ضد مظاهر الاقطاع التى يمثلها العم) ثم يصل مسلم إلى الكوفة ويختبئ فى دار هانيبن عروة (سوف تأتى ترجمته فى مكان آخر من هذا البحث) ثم يقتل فى مقطع آخر ويرتبط موته بأستشهاد «مازن أبو غزالة» ومصرع جندى مصرى زيام حرب الاستنزاف ويملامح من وجه الأب وسيرته وهو يناضل من أجل أبنائه وينهك نفسه ليوفر حاجاتهم ثم يرحل الحسين من مكة إلى الكوفة ويتزامن رحيله مع رجوع عبد الناصر بعد موته وسجنه وهروبه من السجن وخروج الأب من قريته راحلا إلى القاهرة. فيتماهى الحسين مع الأب وعبد الناصر ففى قلوبهم كلهم حنو ورأفة. وكل منهم يجاهد من أجل الاخرين فهم تعبير عن ثورة فيها صمت وطمأنينة فيها غربة ومعاناة «رأيت كل من وقعت عليه عيناى يوما وكل من اقتفى أثرهم بصرى، كنت أراهم كلهم فى آن واحد معا فرضى قلبى وأقبل أملى...»[1].

ثم يتجلى الحسين فى كربلاء بعد أن وصل اليها ويبدأ موقف الظمأ فيشارك الأب وعبد الناصر فى الموقف ويمسكان أسلحة العصر لأن الظمأ فى زمن كربلاء يتحول إلى ظمأ تاريخى لاترويه إلا رؤية عهود اللقاء والغبطة والاجتماع ولكن هذه الرؤية اذا تحققت جعلت حزن السارد أشد وأنكى لأنها تعيد الماضى حيا فتوحى بروعته وبانقضائه قبل الاوان «صار شوقى إلى أحبابى دائما أبدا، صرت كشارب البحر كلما ازددت شربا ازددت عطشا، واضمرت النية أن أسأل فهذا أمر جديد على منذ أن بدأت رحلتى بصحبة مولاى فلم أدر بالضبط ماذا جنيت؟»[2]. وتبدأ على اثر ذلك معركة كربلاء فيشارك الأب فى المعركة فتتساند لذلك حلقات الماضى القريب والبعيد وترتبط بعضها ببعض فى زمن عجائبى غريب يجمع جنبا إلى جنب كل الازمان الضائعة المبكى عليها المتحسر على فقدها يلم أدر ما أفعل غير أننى رأيت أبى يسعى باتجاه النهر - هذا خطوه الذى أعرف - عدوت فى اثره والرمال

---

(١) كتاب التجليات (السفر الأول) ص١٢٩.

(٢) المصدر السابق: ص١٩٧.

تتناثر عند عقبى»[1].

ثم تتوالى صور المعركة فينطلق السهم الأول من عمر بن سعد بن أبى وقاص وهكذا يرمى الابن أول سهم لقتل آل البيت فيخون روح أبيه (سعد بن أبى وقاص) ذلك الذى منطلق السيرة الذاتية صور اليتم الحضارى الذى منى به الوجدان العربى فى تاريخ هزائمه الطويل. وهو تاريخ يملؤه الحزن ويشى فى كل لحظة بانقطاع دورة الزمن وبانقضاء الاوقات قبل تحقق الامانى وبالفوت فيصبح القول استرجاعا لما فات ويصبح التجلى معركة ضد النسيان واحياء لصور الماضى. فالقلب اذا فارقه الحزن خرب، وما موت الحسين هنا وما خذلان أصحابه اياه وانقلابهم عليه إلا بعض من هزائم الحاضر فكأن الحسين يهزم مرتين: هزيمة فى عصره وهزيمة ثانية فى عصر غير عصره عبر أحفاده الجبناء الخائنين الذين تخلوا عن عبد الناصر فى حربه ضد السادات والبيت الأبيض والكنيست. فكربلاء غير سيناء ولكن لا شئ تغير لأنه بين دولة بنى أمية واسرائيل حبل سرى: يمتد الطغيان ليقطع المسافة بين الذى كان والذى يكون. فليس للخيانة وقت وإنما يحملها التاريخ لأنها بعض من الاوجاع العربية «أدركت الأن أن الاساليب لم تتبدل وأن اختلفت الحقب»[2].

وحين تنتهى معركة كربلاء تنطلق ثورة «التوابين» الذين قاموا بعد مقتل الحسين يطالبون برأس ابن زياد وبالثأر لدم الحسين «وعرفوا بالتوابين لقعودهم عن نصرة الحسين حين جاءهم وقيامهم بطلب ثأره بعد مقتله»[3] فهم لم ينسوا لابن زياد كل جرائم كربلاء وما سبقهه وخاصة قتله هانى بن عروة[4] فيتزعم أبو السارد وعبد

---

(١) المصدر السابق: ص١٨٢.

(٢) المرجع السابق: ص١٤٦.

(٣) الاعلام ط٢ الجزء٣ ص١٨٨ أنظر فى هذا المجال فصل: «ذكر مسير التوابين وقتلهم» «الكامل» ص١٧٥ – ١٨٨ ولاشك أن الغيطانى يستند فى وصفه لحركة التوابين إلى «الكامل» وهو أمر نحتاج فى اثباته إلى بحث خاص.

(٤) «هانى بن عروة (... – ٦٠هـ) هو هانى بن عروة بن الفضفاض بن عمران الغطيفى المرادى أحد سادات الكوفة وأشرفها كان أول أمره من خواص على بن أبى طالب، وكان عبيد الله بن زياد أمير البصرة والكوفة يبالغ فى أكرامه إلى أن بلغه أن مسلم بن عقيل (رسول الحسين إلى أهل الكوفة) مختبئ عنده. وكان ابن زياد جادا فى البحث عن ابن عقيل فدعا بهانى وعاتبه فأنكر فأتاه بالمخبر فاعترف وامتنع من تسليمه وغضب ابن زياد وضربه وحبسه ثم قتله فى خبر طويل وصلبه بسوق الكوفة» (الاعلام ط٢ الجزء ٩ ص٥١ – ٥٢).

الناصر هذه الحركة ويلتقيان برموزها سليمان بن صرد الخزاعى[1] أمير الحركة ورفاعة بن شداد البجلى[2] والمسيب بن نجبة الفزارى[3] وعبد الله بن سعيد بن نفيل الازدى[4].

ومن شأن هذا الارتباط الوظيفى بين هذه الاسماء من خلال اتصالها مرجعيا بحركة سياسية لاتقل أهمية عن حركة الخوارج ومواقفها أن تثير فينا قضية تعامل جمال الغيطانى مع الحدث السياسى والخبر التاريخى حين يجمع رموز القداسة كلها لتحارب الشر وتبذر الندم فى نفوس الناس وحين يلجأ إلى خلق الموقف المشابه لكربلاء الذى تعرضنا إليه والذى يقتل فيه عبد الناصر على شاكلة الحسين وهو ما يوحى بهذا المنظور العام للزمن الذى يشى به كامل «كتاب التجليات» وهو منظور يستند فى معظم الاحيان إلى تصور يماثل بين الماضى والحاضر ويلغى الحدود بينهما بحثا عن تواصل ممكن بين حلقاتهما. وهو تصور يتضح أمره من خلال احتواء قصة جمال عبد الناصر لحركة التوابين[5] مما يجعل من تضمين الماضى البعيد فى قلب الماضى القريب جزءا من مشروع ايديولوجى يقيمه المؤلف من خلال خلق عناصر تماه كثيرة بين الاسماء الاعلام التى يحتويها كتاب التجليات والتى تدخل كلها تقريبا

---

(١) سليمان بن صرد الخزاعى (... - ٦٥هـ) سليمان بن صرد بن الجون بن أبى الجون عبد العزى بن منقذ السلولى الخزاعى، كاتب الحسين وتخلف عنه وخرج بعد ذلك مطالبا بدمه فرأس التوابين وكانت عدتهم نحو خمسة آلاف ونشبت معارك بين سليمان وعبيد الله فقتل سليمان (الاعلام ط٢ الجزء٣، ص١٨٨).

(٢) «رفاعة بن شداد البجلى (... - ٦٠هـ) من الشجعان المقدمين من أهل الكوفة كان من شيعة على ولما قتل الحسين خرج يطالب بدمه» فقاتل حتى قتل (الاعلام الجزء٣، ص٥٦).

(٣) «المسيب بن نجبة (... - ٦٥هـ) تابعى كان رأس قومه سكن الكوفة وثار مع التوابين من أهلها. وقتل المسيب مع سليمان بن صرد فى احدى الوقائع بالعراق وكان شجاعا بطلا ومتعبدا ناسكا (الاعلام الجزء ٨، ص١٢٤).

(٤) «عبد الله بن سعد بن نفيل الازدى (... - ٦٥هـ) أحد رؤساء الكوفة وشجعانها خرج مع سليمان بن صرد وآلت إليه أمارة التوابين بعد مقتل سليمان، قاتل جموع بنى أمية حتى قتل» (الاعلام الجزء٤، ص٢١١).

(٥) لاشك ان طغيان النزعة البكائية على وجدان السارد فى كتاب التجليات وعلاقته بعبد الناصر الموسومة بعقدة الذنب تقرب صورته من صورة التوابين أنفسهم فكأنه واحد من أتباعهم وقد عرفوا ببكائهم على الحسين اثر اغتياله يقول ابن الاثير «فلما وصلوا (إلى قبر الحسين) صاحوا صيحة واحدة فما رؤى أكثر باكيا من ذلك اليوم فترحموا عليه وتابوا عنده من خذلانه وترك القتال معه» («الكامل» المجلد الرابع ص١٧٨).

فى علاقات تقارب وتعاطف وتساند (الحسين/عبد الناصر) أو علاقات تضاد وتنافر (يزيد والسادات/الحسين وعبد الناصر) وتبعا لذلك يتأسس منطق خطاب سياسى عقائدى موجه يفتقد عامة إلى نظرة ارتقائية تطورية بل ينطوى على موقف ارتدادى. فزيادة على أحلام المهدى المنتظر التى رأيناها فان فترة الدعوة وما تلاها من حوادث الفتنة الكبرى عامة وقيم المسلمين الاوائل بالتحديد تظل مرجعا عاما ومثاليا. الأمر الذى يجعل من حركة التاريخ والزمن حركة تنازلية ارتدادية.

فكأن السارد يسعى إلى جعل الناصرية فى علاقاتها بالوعى والحس الشعبيين نظيرا لمذهب الشيعة من حيث تأصل هذا المذهب فى كيان الجماهير الشعبية ووجدانها.

و«كتاب التجليات» ينتظر الخلاص بخروج القادة والزعماء السياسيين والروحيين من أمثال عبد الناصر والحسين ولعل ذلك هو الذى يبرر شكل السيرة الذاتية الذى يتخذه كتاب التجليات. فالسيرة الذاتية تتخذ من التجلى وسيلة لتواصل منشود بين الزمن المعيش وزمن الذاكرة الثقافية الشعبية ولذلك نجد أنفسنا بازاء بحث عن هوية الانا عبر النبش فى جذورها وأصولها. فالأب هو نقطة البداية للوجود الفردى أنه علته الظاهرة غير أن هذه العلة معلولة هى ذاتها بكل ما تزامن معها وسبقها من حلقات التاريخ الذى لا أنقطاع فيه، ومن رموز انسانية تتماهى كلها من حيث دلالتها الايديولوجية ومن حيث خدمتها لوظيفة السيرة الذاتية المعلن عنها منذ البداية وهى البحث عن المكاشفة والمعرفة من أجل تجاوز نكبة الفقد والموت وما استتبعاه من صور الهزيمة والتخاذل وانقلاب الاحوال.

٣) الماضى والحاضر وحلم «العود الابدى»

أن أهم هاجس من هواجس الكتابة فى كتاب التجليات هو استرداد الماضى الذى انقطع عن دورة الحياة وغاب فى السيرورة اللانهائية للزمن. وهى سيرورة تتلف في كل لحظة بعضا من عمر الانسان وذكرياته ولكنها تتلف أيضا بعضا من مخزون الذاكرة الشعبية لكل أمة بفعل تقادم هذا المخزون والتحاكك بين الامم وهو أمر تحس فداحته وخاصة بالنسبة إلى بلداننا العربية «المعتمدة شديدة الاعتماد على عادة الحفظ والتحفيظ والاعتماد على الذاكرة الذى لم يتوقف إلى اليوم فى مناهجنا الكتابية المتوارثة. ولا يقتصر الأمر على حفظ وتحفيظ النصوص الدينية بل الشعر

وبقية الشعائر من قديم وحديث، فلكلور وتقليدي. فحتى الاحاجى و«الفوازير» لها مكانها ومخزونها داخل الذاكرة الشعبية»[١].

ولما كانت معظم البلدان العربية ماتزال تحتفظ فى العمق بنسيج اجتماعى قبلى وعشائرى فان الاحتفاظ بهذا النسيج يتعارض بعمق مع مفهوم التبدل والتغيير وما ينتج عنهما من حركية داخل المجتمع وداخل الذهن أيضا «لأن القبائل حين تتحرك للحرب والمنازلة تتحرك حافظة بدقة نسيجها القرابى»[٢] وهو الكفيل باتاحة فرصة الانتصار لها وبالتالى الاستمرار وعدم الذوبان فى خلايا اجتماعية أخرى.

ولذلك يستقر مفهوم التغير فى وجداننا العربى معادلا موضوعيا لفكرة الموت والمحاق «لن تنتصب المبانى إلى الابد لن تبقى المفارق، ستعلو مبان وقد لاتشيد أخرى وربما انطلق منها الانسان يوما إلى الفضاء، ربما داسها أبى مرارا فى سعيه اليومى وقد يدوسها أحد أبنائى أو أحد من أحفاد أحفادى، انسان منحدر من صلبى لن يسمع عنى ولم يدرك أبدا ما عانيت فى زمن السوء لان اسمى سيتساقط كورقة جافة من شجرة الاصل والسلالة كما تساقط الذين سبقونى من أجدادى... آه لو تجلى لى أحدهم عاش منذ آلاف الاعوام، من هو؟ كيف عاش؟ بمن ارتبط؟»[٣].

وحين ينطلق السارد فى كتاب التجليات من هذه الحقيقة الازلية، حقيقة النسيان باعتباره اخفاء للاصل واعداما لمعنى التواصل والحياة فان هذه الظاهرة تتخذ فى وجدانه المعذب نتيجة موت الاب أبعادا مأساوية تنطلق من الحزن على مفارقة الأب لتصل إلى صرخة معذبة ضد قانون البلى والموت، ضد آفة النسيان لأن هذا النسيان معادل للموت أنه الموت الحقيقى لأنه انقطاع عن الماضى، لأنه خيانة وتعميق للشعور بالذنب «كيف يخطر ببالى أننى سأنسى ذات يوم؟»[٤].

ولكن كيف يمكن فعليا مقاومة الموت والنسيان اذا كان هذان يمثلان قانونا من قوانين الطبيعة والكون والحياة. فكل شئ فى سفر دائم ولا شئ يثبت على حاله و«ما من منزل تشرف عليه إلا وتقول هو نهاية المقصد، واذا دخلت لا تلبث أن تخرج منه راحلا»[٥].

---

(١) الفلكلور والاساطير العربية (مرجع مذكور) ص١٦٠.

(٢) المرجع السابق: ص١٦٩.

(٣) كتاب التجليات: (السفر الأول) ص٢٣.

(٤) المصدر السابق: ص١٧٩.

(٥) المصدر السابق: ص٦٣.

كيف يمكن للانسان أن يحارب النسيان بالذاكرة. وهذه تخضع هى الأخرى إلى مفهوم البلى والتلاشى. أى كيف يمكن لنا أن نحارب الموت بما هو مائت فان، أن نحارب اللانهائى والازلى بما هو محدود فى الزمن قاصر عن الديمومة. كيف نستطيع لم شتات هذه اللحظات المتقطعة وأن نمسك بحقيقة هذا الكون وبسيرورته وهو كون يتحقق ويزول مع كل نفس وفى كل لحظة «أنه فعل القدرة الالهية فى الخلق بلا انقطاع»[1].

ولذلك يكثر السارد من السؤال عن الدهر لأن الدهر هو المعادل لمفهوم الموت وحركة التغير، أنه المعادل لهذه القدرة الالهية وهى تمارس عموديا سيطرتها على الكون وتحقق فعل التواصل والانقطاع فى جزئياته[2] «عرفت أن الحنين جالب للمودة والرحمة ولكن يا أسفى فى غير أونهما فى غير موضعهما فى غير مقامهما يغذيان الحنين والحنين عابر يهب كالخواطر. والخواطر أيضا عابرة وليست مقيمة، لا تبقى فى القلب إلا مقدار هبوبها... هل سمع انسان بخاطرة اتخذت من قلب سكنا لا تقيم الخواطر بالقلوب إلا زمن مرورها وهذا زمن لا يمكن قياسه بحساباتنا الانسانية»[3].

ويمثل هذا الصراع بين الذاكرة والنسيان أهم ملمح من ملامح شخصية السارد فى كتاب التجليات فهو لا يكتفى بالخوف من النسيان أنه يترقبه بل يترصده ويعد له العدة «أقمت فى أفق وعيى مراصد أرقب منها الدنو الواهن واستشعر هذا الدبيب ذا الكنة الغريب، أقصد النسيان الذى هو عدوى فى دنياى الحسية»[4].

فهذا أبوه قد رحل منذ عام فاذا بعض الذكريات تتلاشى شيئا فشيئا واذا العقل الذى كان يستعيد فى حرية وسهولة قسمات وجهه ونبرات صوته وخصوصيات عاداته اليومية صار يحتاج فى استرجاع كل ذلك إلى جهد «عندما اقترب اكتمال عام على رحليه، استرجعت ما مر، بذلت الجهد والمحاولة»[5].

وهذا هو عبد الناصر قد مات فبكته الجماهير واظهرت فى جنازته الحزن الشديد

---

(١) محمود أمين العالم «مفهوم الزمن فى الفكر العربى الإسلامى» ترجمة المنجى عبيدة. مجلة الحياة الثقافية العدد ٣٤ تونس ١٩٨٤ ص٥٣.

(٢) أنظر المرجع السابق: الصفحة نفسها.

(٣) كتاب التجليات (السفر الأول) ص٢٠٩.

(٤) كتاب التجليات (السفر الثانى) ص٦

(٥) المصدر السابق: ص٦ - ٧.

ولكن الذاكرة خانتها فى آخر الأمر فنسيته وتخلت عنه. وما محاربته لجيش السادات والاسرائيليين فى عدد صغير لا يتجاوز السبعين رجلا إلا تعبير عن هذا النسيان الذى لا مفر منه «أتذكرون ياأخوانى - فى السفر إلى الحق - اكتمال العام الأول على رحيل جمال عبد الناصر؟ ميدان العباسية والطرق المؤدية مزدحمة غاصة، الوفود تترى والجماعات تتوالى والخلق كثير والممر وبهو المسجد يفيض (كذا) بالورود. فى العام الثانى لم يعد الجمع هو الجمع وفى الثالث قل المدد وفى الرابع اتسعت المسافات وصار الضريح وجهة المخلصين الاشداء المحبين»[1].

واذا كانت الذاكرة عاجزة تماما عن ايقاف الزمن أو حتى عن تخليد بعض جزئياته فلابد اذن من حل لهذه الاشكالية الصعبة والغامضة وهنا تستوى نظرية التجلى الصوفية لتخلص السارد من مأساة الفقد وضعف الذاكرة. انها نظرية تتلخص فى سؤال يبدو لنا فى غاية الخطورة من حيث دلالاته الايديولوجية والسياسية والحضارية «هل يمكن للماضى أن يعود؟» هل يمكن لحالة عشتها بالامس أن أعيد تكرارها اليوم وغدا؟ ألا تعيد قطع النرد فى بعض الاحيان السقوط على نفس الارقام؟

نعم ذلك ممكن! أفليس مشروع كتاب التجليات منذ البداية هو رؤية الماضى من جديد، استرجاعه كما كان، تثبيته من خلال عودته؟ فهذا الهاتف يسأل السارد عن بغيته:

- ماذا تبغى؟

لم يتلجلج لسانى، رغم اضطرابى قلت:

يا حسرة على مافات، يعذبنى ما انقضى وما ينقضى، أما من وسيلة؟

- ولماذا الآن؟

قلت ما جرى هزنى، أطلب الفرصة، أريد أن أرى الماضى[2] ولذلك يعود الأب كما كان ويعود عبد الناصر ثم يموت ثم يعود مرة أخرى فى شكل المهدى المنتظر. ولذلك أيضا تتصل دورات الزمان بعضها ببعض. انها لاتسير فى خط متواصل مستقيم بل تأخذ شكل دائرة تتصل نهاياتها ببداياتها.

ولا شك أن لهذا التصور ما يبرره من الناحية النفسية فأمام عجز العقل عن

---

(١) المصدر السابق: ص١١.

(٢) كتاب التجليات: (السفر الأول) ص٣٠ - ٣١.

ادراك كلية سيرورة الحياة وأمام اخفاق الشجاعة فى تفسير مسار الأشياء (موت عبد الناصر وتطبيع العلاقات مع اسرائيل) فأن الانسان قد ينخرط بغرض التعويض فى هذه الاسطورة القديمة جدا والتى لا تحل مشكلة الموت والفناء إلا من خلال «العود الابد».

ان سهم الزمن توجهه الحياة فنحن نمشى نحو المستقبل نتصرف ونعيش لنحقق النتائج التى توافق أمانينا ولكن الاشياء لا تحدث دائما وفق هذا المسار إلا فى حالات نادرة فبقدر ما تتحقق مخططاتنا أو تفشل يأخذ التلأحق الزمنى نظاما لا دخل لنا فيه ولا قدرة لنا فى التحكم فى تقدمه. ولكن يمكن تعديل هذا النظام وفقا لاهوائنا: بحيث لا يخضع للضرورة والحتمية بل يخضع لحاجات الانسان وتصوراته. ويقيم علاقات تناظر بين الماضى والحاضر لأن نفس الاسباب تحدث نفس النتائج ولأن الاحداث يمكن عبر التاريخ أن تقع بنفس الطريقة. من هنا تأتى استعادة الزمن ومن هنا تتشابه المآسى فى التاريخ (مقتل الحسين = مقتل عبد الناصر) فالتاريخ يهزم رجلين بنفس الطريقة تقريبا (واذا اعتبرنا التماهى الكلى بين عبد الناصر والحسين فنحن أمام رجل واحد) وهكذا يصبح التناظر والتشابه والعودة قانون السيرورة الانسانية وسيرورة الكون بأسره. وذلك يعنى أن الطبيعة مثل التاريخ ليست كلا متداخلا، أنها جوهر ثابت يتجلى فى صور مختلفة ولذلك يعود الموتى إلى ساحة القتال. وذلك يعنى أيضا أن بعض التركيبات السياسية والاقتصادية يمكن أن تتكون من جديد وفى كلية الجزئيات التى تكونت منها فى الماضى.

هكذا يعود الحدث بل تعود اللحظة ذاتها التى احتوت الحدث وأطرته. وهذه اللحظة هى الحاملة لصورة التناظر الذى يقرب الاشياء بعضها من بعض وقد ارتبطت بعلاقات تشابه أو تماه توحد بينها. فى حين يكون التنافر والتباعد بين اللحظات المتزامنة المكانية (عبد الناصر ≠ السادات؛ (الحسين ≠ يزيد) فالمجمع الحقيقى للاشياء وللمصائر ليس الزمن الواقعى العقلى أنها نظرية التناغم الميتافيزيقية بين الذى كان والذى يكون.

بهذه الطريقة تحل اشكالية تطور الزمن فلا يضطر الانسان إلى الخضوع إلى تلك الحقيقة السهلة البسيطة والمأساوية أيضا وهى أنه بين اللحظة واللحظة، لحظة أخرى يجب أخذها بعين الاعتبار: ففى مجال قصير جدا من الزمن تحدث مجموعة هائلة من التغيرات، ومجموعة كبرى من الاحداث المرتبطة بعضها ببعض مكانيا. وذلك يعنى

التبدل اللانهائي للبشر والعلاقات ولوجه الكون بأسره. يقول السادر في كتاب التجليات:

- ياحبيبي يامغرب الاسرار (ابن عربي) يا لطيف المنن، يا رقيق الاشارة ما أبغيه لحظة تبقى ولا تفنى.

يقول.

- كل يوم هو في شأن.

أشرح.

- مجرد لحظة عابرة تقع فيها عيني على مافقدت، على ما ضاع مني على ماطواه العدم[١].

ولا شك أن لهذا المفهوم للزمن الدائري حيث ننطلق من نفس النقطة لنعود إليها ارتباطا وثيقا بمفهوم الصوفيين للزمن. فالأشياء في المنطق الصوفي تخضع في تعينها إلى نوع من السرمدية. أنها تفنى لتتشكل في صيغة أخرى وفي مكان آخر مع بقائها على ما كانت عليه في عالم الغيب وكل ذلك يحدث في نفس اللحظة «الآن» وهو زمن غير قابل للتقسيم (حتى ولو قسمناه في أذهاننا) أنه هذه الذرة من الزمن التي نسميها الحاضر (وهي ليست بمفهوم الحد المثالي الفاصل بين الماضي والمستقبل) ويحدث هذا الفناء والتعين بدون أن نلحظ أي فارق زمني يفصل بين العمليتين[٢].

ولذلك فان الفناء «ليس مناقضا لنشاط الانسان، أنه بأكثر تحديد مظهر من مظاهر هذا النشاط، لأن الانسان يظل يحتفظ ببقائه في الذات الالهية. ان الخلق ليس إلا مجموعة من التجليات بدون أن يكون هناك أية علاقة سببية بين اختفاء شكل وظهور شكل آخر. وهذا الاختفاء ما هو إلا فناء الاشكال في الذات الالهية الواحدة وفي ذات اللحظة بقاؤها واستمرارها عبر الظهور في أشكال متجلاة أخرى[٣].

من هنا نلاحظ أن الزمن في التجربة الصوفية ليس خطا أفقيا أو عملية منقطعة مكونة من لحظات منفصلة بل هو زمن لا يخضع لوسائط الزمان أو المكان «أنه

---

(١) كتاب التجليات (السفر الثاني) ص١٥ - ١٦.

(2) H. Corbin: "l'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi" P: 167.

(٣) المصدر السابق: نفس الصفحة.

ارتقائي غير مشى، وغير مكانى»[1] فهو تصور فى الأصل دائرى ولذلك يجب أن ننفى عن أذهاننا مفهوم الاخروية لان النقاء طرفى الوجود الانسان والله «فى دائرة يسمح لنا أن نغير صفة أية نقطة على الدائرة بناء على النقطة التى تبدأ منها سائر النقاط على المحيط»[2] وذلك ما يمكن الاشياء من العودة المستمرة[3] «ففى مثل هذا اليوم رأيته لاخر مرة سابع عشر أكتوبر واليوم جمعة بعد سنة وافق يوم السبت وهذا شأن التقويم الميلادى لحركة الافلاك تثبت الاعداد وتتحرك الأيام، يتقدم اليوم يوما فيوما حتى يلتحم بموقعه القديم يندمج بنفسه، أول الدائرة آخرها نقطة البدء نقطة النهاية»[4].

ولكن اضافة إلى التقائه ببعض المفاهيم التراثية، فان مفهوم الزمن لدى الغيطانى يلتقى (وهذا أهم وأخطر) ببعض المفاهيم المعاصرة التى تكاد تسود حياتنا السياسية فى الحقبة الاخيرة.

أن خطاب الغيطانى يتأرجح باستمرار بين مفهومين معاصرين للزمن، وهما مفهومان متقاربان ولكن مختلفان:

- «اتجاه دينى ماضوى يمكن أن نتتبع بداياته فى الحركة الوهابية ونصل له إلى حركة الاخوان المسلمين وخاصة فى الكتابات الاخيرة لسيد قطب وحركة التكفير والهجرة. فالزمن فى هذا الاتجاه تنازلى هابط ولكن من الممكن السيطرة عليه واصلاحه ورغم هذا المشروع التاريخى فان لهذا الاتجاه مفهوما لا تاريخيا تماثليا وقياسيا للتاريخ. والفعل التاريخى فى هذا المشروع هو فعل قائم على الارادية وقلب الاوضاع لازالة المفاسد فى التاريخ حتى يصبح مطابقا لفترة معينة مثالية ونمطية»[5] ولذلك لا ينقطع السارد فى كتاب التجليات عن البكاء عن الماضى «يارب لم نبك من زمان إلا بكينا على زمان»[6] ولذلك أيضا يعود عبد الناصر ليصلح ما فسد وليرد الامر إلى نصابه.

- «اتجاه دينى يرتكز تقريبا على مفهوم موضوعى لحركة التاريخ وطبيعته

(١) «مفهوم الزمن فى الفكر العربى الإسلامى» ص: ٥٤.
(٢) «فلسفة التأويل» ص: ١٥٨.
(٣) ولعل هذا مايبرر الشكل الروائى الذى لاحظناه كثيرا عند الغيطانى والذى يبدأ بالخاتمة لينتهى اليها.
(٤) كتاب التجليات: (السفر الثانى) ص٧.
(٥) «مفهوم الزمن» ص٥٦.
(٦) كتاب التجليات: (السفر الأول) ص٧٣.

الديناميكية فى الصراع والتجاوز وهو اتجاه يدرك القيم الديمقراطية والثورية فى الحياة العصرية ويتخذ الادلة على تحاليله وبرنامجه من التراث العربى الإسلامى. وفى هذا النطاق يعتبر الإسلام معينا للاستلهام وقاعدة صلبة لاغنى عنها لمشروعه»[1] وهو رغم اختلافه النسبى عن المفهوم الأول يظل فى آخر الامر يستند إلى أرضية تماثل بين الماضى والحاضر ولاتدرك الفروق بينهما وهو ما يجعل السارد يؤكد على تجربة الحسين باعتبارها تجربة «يسارية» وصراعا ضد من يريدون شد الخلق إلى زمن الجاهلية. هذه اليسارية التى يكشف عنها مشروع عودة عبد الناصر من حيث هو مشروع ثورى لفائدة عموم الشغالين وضعاف الحال.

(١) «مفهوم الزمن فى الفكر العربى الإسلامى» ص٥٦ - ٥٧.

خاتمة

«الفنان... يصون جوهر مسافة معينة من العدم من التلاشى فى هذا الفراغ الكونى الرهيب المسمى بالزمن»

(جمال الغيطانى)

جدالية الماضي والحاضر من الاشارة إلى العبارة

رأينا اذن في هذا البحث نوعين من الجدلية: جدلية أولى تنقلنا من الحاضر إلى الماضي وتسافر بنا من زماننا إلى زمن آخر، بحيث لا يظهر الحاضر إلا عبر الاشارة والتلميح لأنه يختفي في ثوب الماضي ويلبس لبوسه. فيظل طرفا الجدلية حاضرين بشكل مختلف الأول وهو الماضي يوحي به النص في ظاهره، والثاني وهو الحاضر يختبئ في ثنايا النص وفي باطن الكتابة. وقد رأينا أن الغيطاني لم يكن مدفوعا إلى هذا الاختيار بمسائل سياسية تتمثل في أن الكاتب لايستطيع أن يقول كل شئ خاصة اذا كان مايريد قوله يمس وضعا سياسيا تحرص السلطة أن يظل كما هو. بل لقد كان مدفوعا أولا وقبل كل شئ بأهداف جمالية فنية تتمثل في البحث عن بناء روائي يخرج من دائرة تصوير الواقع أو محاكاته ويستهدف اقامة حوار ساخن ثري وبناء مع التراث من خلال استلهام فنياته الكلامية والسردية. ولعل أهمية التراث في فكر الغيطاني وأدبه وما يوحي به استلهامه له من اعتزاز بالانتساب إلى حضارة لها قيمتها الخاصة وذوقها الخاص وفنياتها الادبية المتميزة هي الاسباب التي استدعت شكل الرواية الراحلة في شعاب الماضي والتاريخ. وان كنا رأينا أن الزيني بركات ليست «رواية تاريخية» بالمفهوم الذي حدده جورج لوكاتش لانها لم تشأ أن تظل حبيسة الماضي بل حاولت في كثير من الجرأة أن تكتشف حلقات التواصل بين الذي كان والزمن المعيش وأن تؤكد على خصوصية الزمن العربي الملئ بالقمع والاضطهاد من خلال خلق زمن «هجين» هو بعض من الماضي وبعض من الحاضر وان كان يختفي وراء وهم الماضي. أنه زمن غريب فظيع هو زمن البصاصين بوسائلهم الفظيعة وقدراتهم اللاانسانية على اسكات الاصوات وتدمير المصائر وقتل الطموحات.

والعدو الخارجي متربص على الابواب. فهزيمة مصر واحتلالها في عام ٩٢٢هـ كانت حصيلة منطقية بل حتمية لموقف معين من التاريخ اذ الحدث التاريخي ليس إلا نتيجة طبيعة لوضع سياسي واقتصادي واجتماعي وديني. تنتهي «الزيني بركات» على صورة العثمانيين وهم يقتلون أهل القاهرة: يذبحون الرجال ويستبيحون النساء ويعيشون فسادا في المدينة ووراء هذه الهزيمة تختفي هزيمة مشابهة هي هزيمة جوان ١٩٦٧ واضحة جلية وكأن الغيطاني يقصد أن التاريخ يعيد نفسه وهي مقولة ليست غريبة على فكره وتصوره العام لسيرورة الزمن.

ولكن ما يحتل المقام الأول في «الزيني بركات» إلى جانب درس التاريخ الذي

يستخلص منه مباشرة هو الجانب الانسانى الذى يكسبها بعدا عالميا اذ تتحدث الرواية فى كثير من العمق عن الانسان المقهور المغلوب على أمره المهان فى روحه وجسده الذى تتحكم فيه وفى حياته وقوت يومه قوم الظلم والطغيان، الانسان الذى يتعرض إلى القمع فى أى زمان ومكان. فالرواية تنطلق من وضع محلى ليتسع مجال مدلولها شيئا فشيئا فتستوعب تجربة نضال الانسان فى الماضى فى الشرق كله بجبروت حكامه ولكن لتشير بوضوح إلى عذاب الانسان فى العالم الثالث فى زمننا الحاضر وهو يئن تحت وطأة الحكم الفردى.

ان علاقة الغيطانى بالماضى فى «الزينى بركات» ليست شيئا خاصا ومعزولا أنها عنصر من العناصر التى تؤلف علاقته بكامل الواقع ولاسيما بالمجتمع الذى يعيش فيه وبالفحص عن كل المشاكل التى تقع فى الرواية نرى أنه لاتوجد مشكلة جوهرية واحدة يتميز بها الماضى عن الحاضر لأن بينهما تفاعلا معقدا جدا الا أن فحصا نظريا وتاريخيا أدق لهذه العلاقة يبين بشكل حاسم أن علاقة الكاتب بمشاكل حاضره السياسية والاجتماعية حاسمة فى هذا التفاعل والغيطانى يظل فى ذلك وفيا لبيئته وجيله. هذا الجيل الذى جعل تعامله مع عالم الواقع تعاملا سياسيا يطمح باستمرار إلى التفاعل بين ذات المبدع وكل الكون الذى يحيط به والذى يستدعى النقد والتغيير.

ولقد بينا كذلك من خلال هذا البحث أن العلاقة الظاهرة الخفية التى خلقها الغيطانى بين العصر المملوكى وفترة الستينات بحثت عن عناصر المأساة والتردى والانهيار فى الذات العربية وفى الكيان السياسى العربى ولكن ذلك لم يمنعها من اكتشاف عناصر ملحمية كثيرة جسدتها في ثورة طومان باى وفى بطولة الشيخ الفقير الزاهد الذى خرج رغم زهده ليحارب العثمانيين الغزاة.

ورأينا فى القسم الثانى من هذا البحث نمطا مختلفا من الجدلية يقف فيه طرفاها حاضرين فى النص وجها لوجه وقد وضحنا أن طبيعة السيرة الذاتية هى التى فرضت هذا الشكل من المحاورة بين الماضى والحاضر. وهى سيرة ذاتية أكدنا على خصوصاياتها العربية اذ أنها تستند فى مقوماتها الفلسفية ولاجتماعية إلى صيغ تراثية صوفية، شعبية وخرافية من أجل تجاوز جمالى لانماط الكتابة الغربية ومن أجل رفض لاسطورة الانا كما استقر.. مفهومها لدى الغرب.

ولقد حاولنا فى هذا القسم من البحث استجلاء طرفى الجدلية فأكدنا على أهمية

الماضى فى «كتاب التجليات» وأسسنا تحليلنا هذا على بيان الدواقع النفسية والسياسية التى استدعت تمجيد الماضى واختفاء الحاضر أمام سطوته وحاولنا أيضا بيان طبيعة نظرية الغيطانى إلى الزمن التى اتسمت نتيجة الازمة التى يعيشها العالم العربى وضياع أحلام الاشتراكية والتعاون واستقرار مجتمع الاستغلال والانتهازية بشئ منالانجذاب نحو الماضى قد يسميه البعض سلفية بكل ما يخفيه ذلك وما يعلنه من نتائج قد تنحو فى آخر الأمر نحو التعاطف مع التصورات الاصولية أو الشمولية القائمة على ارادة مماثلة الحاضر بالماضى ورفض فلسفة التغيير والديناميكية. والقول بمبدأ الثبات عندما يماثل بين تجارب الماضى وتجارب الحاضر ويجعل منهما كونين متطابقين يكرر ثانيهما الأول على غرار تكرار مثولة الزمن الدائرى المغلق الذى ينتقل دفعة واحدة وهى مقولة تبررها معطيات فنية تقوم على تكرار مقولات عتيقة ولكن تبررها أيضا معطيات سياسية معقدة احتواها خطاب ايديولوجى تطغى عليه نزعة البكاء على ما فات وتمجيده فهو مستودع الحب والرحمة (الاب) ولكنه مستودع الشهامة والبطولة والتحدى والوطنية (الحسين - عبد الناصر - ابن اياس - مازن أبو غزالة - كل الشهداء الذين قدموا أرواحهم فداء لمصر وللعروبة).

ولئن تبدو الجدليتان اللتان درسناهما مختلفتين من حيث التركيب إلا أننا نرى فى الاخير أن بينهما اتصالا عميقا فالغيطانى يحقق شكليا من خلال «الزينى بركات» و «كتاب التجليات» استراتيجية فنية قائمة أساسا على تصور جمالى يدعو إلى خلق أشكال فنية جديدة من خلال العودة إلى الينابيع السردية العديدة فى التراث العربى: فى كتب المؤرخين وكتب المتصوفة وكتب السحر والتنجيم وكتب الاخرويات وهى الخلفية النظرية التى تؤطر أسلوبه السردى فى مؤلفيه اللذين درسناهما. وهذه الخلفية ليست مجرد مسألة شكلية لاننا دلاليا نرى أنفسنا أمام نفس التصور لعلاقة الماضى بالحاضر. فالزمن ليس نسقا خطيا والماضى لا تمثله اللحظة السالفة فقط لان العدم محال.

ان الماضى يتكرر بعض منه فى الحاضر عبر قمع الدولة وذلك هو الجانب السلبى لهذا التداخل بين الحاضر والماضى ولكن الجانب الايجابى هو ضرورة بقاء الماضى فى الحاضر من خلال استرداد زمن المثل الضائع، زمن الحركة الشيعية وتجربة عبد الناصر. فالسارد عندما يرحل إلى الماضى عن طريق التجلى يسعى إلى نشد ان هذه

القيم الشائعة فى عالم المثال وهو يضع تحت المحك مدى صلابة الموقف والثبات على المبدأ بالنسبة إلى القيادة السياسية ويشخصها الحسين وهو يصمد أمام الفتك فى كربلاء، وعبد الناصر وهو يواجه أصحاب السادات في رجعته.

ومن هنا تعود كل الشخصيات التاريخية «العظيمة» إلى ساحة المعركة (ابن اياس - أبو السارد - عرابى باشا) فهى ليست تعيش فى الماضى إلا كرونولوجيا لأن الماضى يظل حيا فى وجدان السارد وما تجليه إلا تثبيت له. ولأن الزمن مرة أخرى ليس سيرا خطيا لا متناهيا بل هو عملية متداخلة معقدة بين لحظتين يصعب الفصل بينهما.

وقد آلينا على أنفسنا ألا نكون حاسمين كل الحسم فى الحكم على هذا التصور للفن وللزمن (وان حاولنا تقييمه فى بعض الاحيان) لأن ذلك يتطلب رؤية عامة لادب الغيطانى بأكمله ووضعه بأكثر دقة ضمن الاطار السياسى والايديولوجى الذى تحرك فيه وهو أمر يستدعى دارسة أكثر شمولية من هذا البحث.

المصادر والمراجع

(١) المصادر

- الغيطانى جمال

+ «الزينى بركات» دار المستقبل العربى ط٣ القاهرة ١٩٨٥.

+ «كتاب التجليات» (السفر الأول) دار المستقبل العربى ط١ القاهرة ١٩٨٣.

+ «كتاب التجليات» (السفر الثانى) دار المستقبل العربى ط١ القاهرة ١٩٨٥.

(٢) المراجع العربية والمترجمة

(مرتبة ترتيبا أبجديا)

١- الكتب:

- ابن اياس، محمد

* «بدائع الزهور فى وقائع الدهور» نشر فرانز شتاير فيسبادن، تحقيق محمد مصطفى ط٢ القاهرة ١٩٦٠.

- ابن عربى، محى الدين

* «الفتوحات المكية» الجزء الأول دار الفكر (بدون مكان الطبع وتاريخه).

* «فصوص الحكم» دارسة وتحقيق أبو العلاء عفيفى دار الكتاب العربى ط٢ بيروت ١٩٨٠.

* «رسائل ابن عربى» دار احياء التراث العربى ط١ بيروت (بدون تاريخ).

- أبو زيد، نصر حامد

* «فلسفة التأويل» (دراسة فى تأويل القرآن عند محى الدين بن عربى) دار الوحدة، ط١ بيروت ١٩٨٣.

- باختين، ميخائيل

* «الماركسية وفلسفة اللغة» ترجمة محمد البكرى ويمنى عيد، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ١٩٨٦.

- البرسى، حافظ رجب

* «مشارق أنوار اليقين فى أسرار أمير المؤمنين» دار الاندلس، ط١١ بيروت ١٩٧٨.

- حسين، طه
* «على وبنوه» دار المعارف بمصر ط١١ القاهرة (بدون تاريخ).
- عبد الحكيم، شوقى
* «الفلكلور والاساطير العربية» دار ابن خلدون ط١ بيروت ١٩٧٨.
- عرابى، محمد غازى
* «النصوص» (فى مصطلحات المتصوفة) دار قتيبة دمشق ١٩٨٥.
- لوكاتش، جورج
* «الرواية التاريخية» ترجمة صالح جواد الكاظم، دار الشؤون الثقافية العامة بغداد ١٩٨٦.
- (مجموعة مؤلفين)
* «الرواية العربية» (واقع وآفاق) دار ابن رشد بيروت ١٩٨١.
- مرزوقى، سمير - شاكر، جميل
* «مدخل إلى نظرية القصة» الدار التونسية للنشر، ديوان المطبوعات الجامعية - الجزائر (بدون تاريخ).
- مفتاح، محمد
* « تحليل الخطاب الشعرى» دار التنوير للطباعة والنشر بيروت ١٩٨٥.

٢- الدوريات:

«ابداع»
جانفى ١٩٨٥.
«الآداب»
جانفى ١٩٨٠.
«الحياة الثقافية»
العدد ٣٤ - ١٩٨٤
«الدوحة»
أوت/ سبتمبر ١٩٨٥.
«فصول»
- جانفى/ مارس ١٩٨٢
- جانفى/ فيفرى ١٩٨٥.

«الفكر العربى المعاصر»
جانفى/ فيفرى ١٩٨٨.
«المستقبل العربى»
ماى ١٩٨٥.
«الهلال»
ديسمبر ١٩٧٦.
«الوحدة»
جوان ١٩٨٦.
«اليوم السابع»
١٣ جوان ١٩٨٨.

(٣) المراجع الاجنبية، والعربية باللغة الفرنسية

(selon l'ordre alphabétique)

١- الكتب:

Abdesselem, Nohamed:
"Le thème de la mort dans la poésie arabe" Publicationsde l'Université de Tunis 1977.

Bourneuf- R et Ouellet- R:
"L'univers du roman" Presses Univeritaires de France Paris 1975.

(Collectif):
"L'analyse structurale du récit" (communications 8) Paris Seuil 1981.

(Collectif):
"Poétique du récit" Paris Seuil 1977.

Corbin Henri:
"L'imagination Créatrice dans le soufisme d'Ibn Arabi. Paris Flammarion 1958.

Genette, Gerard:

- Eigures III Paris Seuil 1972.

- Eigures III Paris Seuil 1969.

Hussein - Mabmoud:

- I'Egypte: Tomes 1 et 2 Paris Maspero.

Le Jeune Philippe:

- "Le pacte autobiographique" Paris Seuil 1975.

-"Le pacte autobiographie en France" Paris Ar Uolin 1971.

Robbe grillet, Alain:

- Pour un nouveau roman Paris minuit 19.

Todorov, Tzevetan:

- الدوريات:

- "Introduction a la litterature fantastique" Paris Seuil 1970.

- Uommunieations II Paris Seuil 1968.

الفهرست	الصفحة

رقم الأيداع ٥٩٤ / ١٩٩٢
I.S.B.N.
977 - 208 - 077 - X



الزمن الروائي

جدلية الماضي والحاضر عند جمال الغيطاني من خلال الزيني بركات وكتاب التجليات

إن علاقة الغيطانى بالماضى فى «الزينى بركات» ليست شيئا خاصا ومعزولها، إنها عنصر من العناصر التى تؤلف علاقته بكامل الواقع ولا سيما بالمجتمع الذى يعيش فيه، وبالفحص عن كل المشاكل التى تقع فى الرواية نرى إنه لا توجد مشكلة جوهرية واحدة يتميز بها الماضى عن الحاضر لأن بينهما تفاعلا معقدا جدا إلا إن فحصا نظريا وتاريخيا أدق لهذه العلاقة يبين بشكل حاسم إن علاقة الكاتب بمشاكل حاضره السياسية والاجتماعية حاسمة فى هذا التفاعل والغيطانى يظل فى ذلك وفيا لبيئته وجيله. هذا الجيل الذى جعل تعامله مع عالم الواقع تعاملا سياسيا يطمح باستمرار إلى التفاعل بين ذات المبدع وكل الكون الذى يحيط به والذى يستدعى النقد والتغيير..

عبد السلام الككلى

من تونس تجيئ هذه الدراسة النقدية العميقة لاعمال الراوائى الكبير جمال الغيطانى، وتتوقف بطولها أمام قضية الزمن، خاصة فى الزينى بركات وكتاب التجليات. وتلقى الأضواء على عالم الغيطانى والهموم التى يطرحها، وتنطلق لتعالج مفهوم الزمن والعلاقة به فى الرواية المعاصرة

الناشر

مكتبة مدبولى